فن المسرح

عند يوسف إدريس

دكتور نبيل راغب

مكتبة غريب

دكتور نبيل راغب

فن المسرح ..
عند
يوسف إدريس

مكتبة غريب
١ و٣ شارع كامل صدقي (الفجالة)
تليفون : ٩٠٢١٠٧

اهـــداء

الى الباحثـــين عـن معنى وجـــودهم
اهـــدى هـــذه الدراســـة ...

نبيـــل

منهج الدراسة

يتمثل انجاز يوسف أدريس فى مجـال الفـن المسرحى المصرى المعاصر فى اصراره المستمر والعنيد على البحث عن شكل فنى جديد وأصـيل ينبـع من جدة المضـمون وخصوصيته فى الوقت نفسه ٠ فبعـد أن كتب مسرحية « ملك القطن » عام ١٩٥٤ و « جمهورية فرحات » عام ١٩٥٦ و « اللحظـة الحرجة » عام ١٩٥٧ ، اكتشف ضرورة استنبات المسرح المصرى أو العـربى اعتمادا على أشكالنا وتراثاتنا المسرحية ٠ ويبدو أن نظريته المسرحية كانت من الوضوح فى ذهنـه بحيث سجلها فى ثلاث مقـالات نشرها فى مجـلة « الكاتب » من يناير ١٩٦٤ الى مارس من نفس العـام ، كنوع من دعـوة الكتاب المسرحيين المعاصرين لمشـاركته عملية البحث عن الشـكل المسرحى النابع من تراثنا ٠ ومن الواضح أن الشكل العالمى أو التقليدى للمسرح كان قد فرض ظله تماما على كتابنا المسرحيين ، فلم تلق دعوة يوسـف ادريس صدى يذكر ، عندئذ شحذ قلمه وخاض تجـربة التطبيق العملى لنظريته ، وكانت مسرحية « الفرافير » عام ١٩٦٥ النتيجة المباشرة لهذه التجربة الرائدة التى فرضت ظلها ـ بطريقة أو بأخرى ـ على المرحلة التالية ،التى اشتملت على مسرحيات « المهـزلة الارضـية » ١٩٦٦ و « المخططـين » ١٩٦٩ و « الجنس الثالث » ١٩٧٠ ٠

ومن الضرورى التعرض بالدراسة والتحليـل لنظرية يوسـف ادريس الباحثة عن المسرح المصرى الأصيل ، لان اسمه اقترن بهـا فى تاريخ المسرح العربى المعاصر ، وخاصة أنه جمـع بين التنظير والتطبيق ٠ فهـو يرى أن الأشكال المسرحية ليست حكرا على شعوب دون الأخرى ، ذلك أنهـا مرتبطة بالطبيعة البشرية بصرف النظر عن عنصرى الزمان والمكان ٠ فلابد أن تكون موجودة وحية مادام الانسان موجودا وحيا ٠ فالمسرح ـ فى نظر يوسـف ادريس ـ ظاهرة بيولوجية حيوية تدفع الناس بعد انتهاء العمل واشـباع غريزتى الوجود وحفظ النوع ـ أو حتى من اجل اشـباعهما ـ الى غريزة التجمع بلا سبب فردى أو ذاتى وانما بتأثير الغريزة الجماعية فى كل انسـان وتلبية لها ٠ اذا كان هذا التجمع يأخـذ أشكالا كثيرة لكن نفس الشىء يحدث فيه دائما وأبدا ٠ انه الشعور بالأمن الجماعى الذى يدفـع كل فـرد الى نسيان خوفه الفردى ومنغصاته الذاتيـة وقلقه على وجوده الخاص ٠ فى مثل هذه التجمعات الانسانية التى لا تحـدث بلا سبب معيشى أو جنسى يخرج كل فرد فى الجماعة من ذاته الخاصـة لكى يندمج فى الذات الكبرى للجماعة بحثا عن شعور الأمن الجماعى وما يولده من نزوات المرح والرقص والبهجة والانطلاق العفوى التلقائى ، ومن ثم يصـبح اكثر حرية وتبـدو له خصال اخـرى فيزداد كرمه ورغبته فى السخاء على اخوته الآخـرين ، ويصبح أكثر استعدادا للتضحية وبذل النفس الى آخره ٠

ويرى يوسف ادريس أن هذه التجمعات أو الأشكال المسرحية كثيرة الحدوث فى حياتنا اليومية فى الأفـراح والمآتم والمناسبات الكثيرة التى اصطنعها الجنس البشرى كحجة للتجمع ، بل انه ابتكر أماكن ثابتة لتجمعات مستمرة يذهب اليها الفرد استجابة لغريزته الجماعية مثل المقاهى والحانات والنوادى · يقول يوسف ادريس :

« هذه كلها لحظات مسرحية ، وأشكال مسرحية كان لابد بمرور الأزمان أن تتطور ويصبح لكل شكل منها تقاليد وتراث ، وقد حدث أن أحدها وهو الصلاة لالهة الاغريق ظلت تتطور الى أن أصبحت اليوم ما نسميه بالمسرح ، الذى كان اغريقيا ثم أصبح أوربيا ومن ثم انتشر الى العالم أجمع ، ولكن ليس معنى هذا وليس معنى انتشاره والاعتراف به عالميا أن كل شعب من الشعوب لم يتطور لديه شكل يؤدى الوظيفة الاجتماعية التى خلقت المسرح الاغريقى » ·

وبالنسبة لجذور المسرح المصرى يعتقد يوسف ادريس أن كل ما يمكن الجزم به هو أن المسرح المصرى الدينى القـديم كان مختلفا بالضرورة عن المسرح الاغريقى اختلاف الديانة الاغريقيـة عن الديانة المصرية ، ، وزيوس الأسطورى عن فرعون الاله الحى المعبود ·

ثم يفرق يوسف ادريس بين عملية الفرجة المسرحية وما يسـميه بحالة التمسرح التلقائى ، فيقول ان المسرح ليس المكان أو الاجتماع الذى (تتفرج) فيه على شىء ، فقد ابتكر شعبنا بهذه العملية كلمة « فرجة » أو رؤية أو مشاهدة ، أما المسرح فهو اجتماع لابد أن يشترك فيه كل فرد من أفراد الحاضرين ، ذلك أن التمثيل كالضحك خاصية بشرية لا يمكن اسقاطها عن الانسـان · وفى مصر بالذات اخترعت المحاورة التى يسمونها « القافية » وهى شكل مسرحى بدائى جدا ، وبرغم هذا فرض نفسه على المسرح المصرى المنقول فترة طويلة ·

وليس معنى مشاركة كل انسان فى حـالة التمسرح أن يحدث هـذا بالتساوى ، فهى مشاركة ذات درجات ولكن لابد من حد أدنى لها ، ولهـذا كان دائما يحدث أن ينبغ بعض الأفراد فى ناحية بحيث يبدأ الرقص جماعيا مثلا ثم لا يلبث الحضور أن يكتفوا بالتفرج على فرد أو أفـراد منهم وهم يرقصون وذلك حين تصل متعة التفرج حدا أكبر من متعة المشاركة · وكان هذا واضحا فى كل الأشكال المسرحية غير المحددة التى زاولها الشعب المصرى بطول تاريخه دون جرأة على تعريفها أو تحديدها أو تطويرها نظرا للقيود الدينيـة التى اعتبرت المسرح نوعـا من الطقوس الوثنيـة أو سخرية من مخلوقات الله وصنائعه ·

من هنا ابتكرت العبقرية المصرية القافية وطورت فن النكتة والقـائها ، ووضعت فيها كل قدرة الشعب على السخرية وكل طاقته على الايجاز · ويرى يوسف ادريس أن النكتة فن مسرحى أو على الأقل نوع من الحضور المسرحى الذى يقوم فيه الشخص بالقاء أو « تمثيل » موقف واحد متناقض من مواقف

الحياة . ولقد ازدهر هذا الفـن لاحتوائه على كل الطاقة الدراميـــة لشعب محروم من اخراج هذه الطاقة على صور أخرى كما ازدهر فن الزخـرفة المصرى الاسلامى حيث حرم على الشعب اظهار طاقته الفنيـــة التشكيلية فى صور الأشخاص .

أما عن بداية المسرح فى العصـــور الحديثة فيرى يوسـف ادريس أن حركة الترجمة النشيطة التى قام بهـــا المهاجرون اللبنانيون لنقـــل المسرح الفرنسى الى اللغة العربية ، لا تزال تسرى فى حياتنا المسرحية الى اليـوم ، ولا يزال الاقتباس والتعريب والتمصير من العمد الرئيسية التى يقوم عليهـا مسرحنا . ومع ذلك تعتبر هذه الحركة بداية حقيقية لمسرحنا المعاصر يسميها يوسف ادريس بكل ثقة أنها كانت ولادة غير شرعية لذلك المسرح بحيث نشأ مسرحنا كحفيد ملفق للمسرح الفرنسى فى القرنين الثامن عشر والتاســع عشر ، وتطور الأمر من الترجمة الحرفية الى التعريب والاقتباس ، وليس فقط ترجمة واقتبـــاسا للنصوص وانمـــا لمدارس التمثيل وللتقـــاليد المسرحية والمصطلحات المسرحية .

وظلت الحال على هذا المنوال الى أن أصبحت الحاجة ماسة الى مسرح من نوع جديد بمضمون جديد وأبطال جدد . وهكذا ظهرت مسرحية « النـــاس اللى تحت » لنعمان عاشـور ، و « جمهـورية فرحـــات » و « ملك القطن » ليوسف ادريس ، و « الفراشة » لرشاد رشدى ، و « قهـوة الملوك » للطفى الخولى ، و « المحروسة » لسعد الدين وهبه . وكانت هذه المسرحيات بمثابة بداية جديدة لمرحلة تطور هامة من مراحل المسرح المصرى المعاصر .

لكن يوسف ادريس ـ بصراحته المعهـــودة ـ يعتقد أن هـــذه النهضة المسرحية الجديدة لم تكن الا طورا أرقى من أطـوار الاقتباس والتأثر فقـــد جاءت لتضيف دورا جديدا الى بناية من أساسها أوروبية فرنسية معـربة ، كل ما فى الأمر أنها ، هذه المرة ، نتيجة تأثرات بمدارس مسرحية أوســـع ، منها المسرح التشيكوفى والابسنى والامريكى الحديث . التأليف أكثر تماسكا هنا والشخصيات أكثر مصرية ولكن القالب والموضوع لا يزالان فى حـدود القوالب المسرحية الروسية أو الفرنسية أو الامريكية أو الاوروبية بصـــفة عـــامة .

هنا يؤكد يوسف ادريس أننـــا مهما غيرنا وبدلنا وطورنا فى المسرح الاوروبى فستبقى طبيعته أوروبية بعيدة عنا بعد أوروبا عنا ، لا تندمج معنا ولا نندمج معها لان لكل شعب من الشعوب طبيعته الخاصة التى ينتج فنونه استجابة لها . فالفن ـ بصفة عامة ـ ما لم يكن محليا بطبعه فانه يفقد طبعه وطبيعته كفن . والفن الذى نسميه عالميا ليس ســـوى الفن الاوروبى الذى نسميه عالميا من باب التجاوز نظرا لدرجة انتشاره الكبرى . لكن الخطورة تكمن فى أن هذا المسرح بشكله « العالمى » المزعوم اصبح يهـدد المســـارح الشعبية الأخرى فى كل بلاد الدنيـــا الا فى البلاد ذات التقـــاليد المسرحية الراسخة الخاصة بها كالصين واليابان . ان هذا المسرح هو الذى قضى على

مسرحنا الخاص بنا والذى كان محتما أن يظهر الى الوجود يوما ، وهذا المسرح أيضا لا يمكن أن يحل محل مسرحنا الخاص بنا أو يمنع ظهوره الا اذا كان باستطاعة اللغة الفرنسية أو الانجليزية أن تغنينا عن لغتنا العربية وتقضى عليها وتحل محلها ، فالفن كاللغة جزء لا يتجزأ من طبيعة الشعب وخصائص وجوده ·

ودعوة يوسف ادريس هذه ليست دعوة للانغلاق والانعزالية عن حضارة العصر ، بل على النقيض من ذلك تماما ، فهو يريد أن نفتح الباب على مصراعيه أمام الكتب والحضارة والثقافة الأوروبية ولكن لا لنتبناها كلية حتى لننسى كياننا الخاص تماما ولكن لنستوعبها وندرسها ونخرج منها بأفكار وثقافة يمكن أن نستعملها لكى ننمى نحن ثقافة شعبنا الخاصة وفنونه بمختلف أنواعها · هذه النقطة ـ فى نظر يوسف ادريس ـ هى حجر الزواية فى مرحلة انتقالنا هذه ، التى نبنى فيها أنفسنا ، وأى اهمال لهذه القضية يؤدى الى أسوأ العواقب · فلابد من أن نمزج عنصرى الأصالة والمعاصرة مزجا عضويا ، بحيث لا نعزل أنفسنا عن التيارات المسرحية فى العالم ، وعن أدب المسرح وتراثه ، كما أنه لا يمكن أن يستمر هذا التفاعل من جانب واحد بحيث نظل مقلدين وعائشين عالة على شعوب سبقتنا فى الحضارة · بذلك نضمن مسايرتنا للعالم فى أقصى وأحدث درجات تحرره وفى ذات الوقت نضمن عدم الغاء شخصيتنا الخاصة واليأس من فننا وثقافتنا · ومن ثم نستطيع بعين كاشفة وبأفق مفتوح أن نبحث عن الأشكال المسرحية فى حياتنا اذ تلك هى البذور أو اللبنات الأولى أو مادتنا الخام التى منها سنصوغ الجنين ونضع الأساس ·

ويرى يوسف ادريس أن البذور المسرحية فى حياتنا تتمثل فى مسرح السامر الذى تبلور لدى الغالبية العظمى من جماهير شعبنا فى الريف والمدن ، والذى يقام فى المناسبات الخاصة سواء أكانت أفراحا أم موالد · والمسرحيات التى يقدمها السامر ليس لها نصوص مكتوبة وانما لها نصوص أو مواضيع متوارثة ، وقبل بداية كل فصل يتفق الممثلون فى همسات سريعة على الخطة العامة أو يعدلون فيها ، هى ليست بالضبط الكوميديا ديللارتى لأن الادوار فى هذا النوع توزع توزيعا عادلا بين الممثلين ، أما فى كوميديا السامر فالأدوار غير موزعة اذ أن هناك دورا رئيسيا واحدا هو دور « فرفور » الذى يشكل المحور الرئيسى الذى تدور حوله الرواية ، وبمواقفه وآرائه وحركاته يضحك الناس ، بحيث يتضح لنا فى النهاية أن الأدوار الاخرى ليست سوى مناسبات « تفرش » لفرفور جمل حواره أو سخريته وليست أدوارا مسرحية بالمعنى المفهوم ·

ومن الواضح أن يوسف ادريس سعى الى تطبيق هذه النظرية فى مسرحية « الفرافير » ، فالبطل فرفور ـ على حد قول يوسف ادريس ـ مثال صادق للبطل الروائى المصرى ، الحدق ، الذكى ، الساخر ، الحاوى داخل نفسه كل قدرة على الزيبق وكل مواهب حمزة البهلوان · وهو ليس ممثلا بالمعنى الذى نفهمه الآن من كلمة ممثل ، لأنه فى حقيقته أيضا وفى حياته

العادية فرفور · انه ظاهرة اجتماعية موجودة فى كل زمان ومكان ، ظاهرة تتجسد فى شخصه الذواقة الجرىء الوهاج الصريح صراحة قد تخدش حياء المستحين فى جماعة المتفرجين ، ولسانه يشملهم جميعا ومن أكبر كبير الى أصغر صغير ، ولا تغضب الجماعة أبدا منه ومن رأيه وانما تتقبله وتسلم به ، بل وفى معظم الأحيان يعلمها كيف تكون مثله فرافير على حياتها الخاصة وأسرارها التى لا يعرفها أحد سواها · وبذلك يصبح الفرفور الضمير الجماعى الساخر الضاحك لها ·

ويؤمن يوسف ادريس ـ بناء على هذا ـ بأن الفرفورية اذن علامة واضحة مميزة من علامات التمسرح على هيئة سامر ، لذلك فهى سمة أصيلة من سمات الشخصية المسرحية المصرية · وكانت من القوة بحيث فرضت نفسها على كافة الأشكال المسرحية التى وفدت الى مصر وترعرعت فى المدن ، مكونة مسارح عماد الدين وروض الفرج ، القائمة على الروايات المترجمة والمقتبسة والمعربة · وكان مسرح على الكسار مثلا ، نتيجة مباشرة لها ، اذ أن على الكسار لم يكن يمثل طول حياته الا دور فرفور غير تلقائى ، فرفور متعمد ، لا يظهر فى حلقة سامر وانما فى مكان محدد ، دخوله بثمن ، والناس يدفعون الثمن ويؤمونه ليزاولوا حالة التمسرح معه وخاصة عندما كان يوقف أحيانا أحداث مسرحيته ليلقى بنكتة أو ليدخل « قافية » مع أحد المتفرجين ، أو ينتهز فرصة كلمة تفلت من لسان متفرج طويل اللسان لينسى الكسار الرواية كلية وينهال بكلماته اللاذعة على المتفرج سىء الحظ ، بل كان أحيانا يضطر ، حين لا يتطوع أحد المتفرجين ببدء مشاكسته الى الاتفاق مع بعض أصدقائه أو معارفه للقيام بأدوار « المتفرجين » هؤلاء ·

ويستمر يوسف أدريس فى نظريته المسرحية فيفرق بين الفرفورية والاراجوزية ، فاذا كان فرفور مزيجا من السخرية والفلسفة والشيطنة ، وسوق « العبط على الهبالة » مقرونة بالذكاء والقدرة على اضحاك الآخرين والضحك عليهم فى آن واحد ، فالأراجوز هو تطوير للعنصر الساخر الكامن فى فرفور ، تطوير يدفع به الى أن يصبح الناقد الحاد اللاذع ولا شىء سواه · ويعتقد يوسف ادريس أن الأراجوز هو الاب الشرعى لفن المونولوج فى بلادنا ، فقد جاء المونولوج بعد عصور التحضر على الطريقة الاوروبية ليعبر عنه الاراجوز انما بلغة أكثر « أدبا » وبأسلوب يحل فيه النصح المباشر مكان اللدغ المباشر وتحل فيه الموعظة الحسنة محل العلقة ·

ولعل من أهم سمات نظرية يوسف ادريس المسرحية الفرق بين مفهوم البطل التراجيدى فى مصر أو فى الشرق عامة ومفهومه فى المسرح الاغريقى وبالتالى الأوروبى · وهذا الفرق يرجع الى الاختلاف التام فى وجهتى نظرنا الى الحياة الانسانية ، فعند الاغريق الانسان ضحية ونضاله نضال ضحية قد خططت لها الآلهة ورسمت طريق الحياة والمصير ، الانسان بارادته وعقله وشخصيته ليس سوى أداة تتحقق بها ارادة سكان الأوليمب أو سكان السماء ، وعندنا هنا الانسان هو الذى يصنع حياته ومصيره ، ولهذا فهو مسئول عن اجادة هذا الصنع أو تشويهه ، مسئولية يحاسب عليها حسابا

عسيرا وينال فى النهاية ما يستحق من ثواب أو عقاب • عندنا هنا الانسان حر أن يختار مسئولية لا حد لها ، بنفس القدر من الحرية تكون المسئولية ، أما لدى الاغريق فليست للانسان ذرة حرية وبالتالى فهو ليس مسئولا •

بمعنى آخر فان المأساة فى المسرح الاغريقى تنشأ خارج الانسان والارادة الانسانية وتؤدى الى تغييرات مأساوية فيه وداخله ، بينما المأساة عندنا تنشأ من داخل الانسان نفسه ، من سوء اختياره لحياته أو صفاته أو لمثله وتنتهى وقد أفلت الزمام من يده وأصبح لهذه المأساة التى نشأت من داخل الانسان نتائج خارج هذا الانسان تتصل بالناس من حوله أو بمجتمعه • المأساة هناك ميتافيزيقية محضة والمأساة هنا اجتماعية محضة ، المأساة هناك تناقش العلاقة بين الانسان وخالقه أو المتحكم فى مصيره والمأساة هنا تناقش العلاقة بين الانسان وأخيه الانسان وجناية الانسان على الانسان وليس جناية القدر على الانسان ، المأساة هناك غريبة عن الحياة البشرية مفروضة عليها ، والمأساة هنا تنبع أساسا من الحياة البشرية وتسير على نفس خطوطها وبنفس منطقها •

من هذا المنطلق يؤمن يوسف ادريس أن هناك مسرحا كائنا وموجودا بالفعل ، لكننا لا نراه لأننا نريد أن نراه مشابها ومماثلا للمسرح الاغريقى والأوروبى الذى عرفناه وترجمناه واقتبسناه وعربناه ونسجنا على منواله من أواخر القرن التاسع عشر الى اليوم • وهذا خطأ كبير ارتكبناه لأن الفن ليس فيه أشكال ومضامين ، ان المضمون شكل والشكل مضمون ، وهذا المضمون لا يمكن أن يصلح له الا هذا الشكل بعينه وذاك الشكل خلق خصيصا من أجل ذلك المضمون • فلا يكفى لايجاد مسرحنا المصرى أن نعثر على الموضوع المسرحى المصرى وانما يجب أن نخلق لهذا الموضوع الشكل المسرحى النابع منه والملائم له والذى يستطيع ابرازه وتقديمه الى أبعد وأوسع مدى• ثم يختم يوسف ادريس نظريته المسرحية بقوله ان :

« ايجاد هذا المسرح واكتشافه وتطويره ليس مهمة على كل أصدقاء المسرح ومؤلفيه والمهتمين به أن يؤدوها كنوع من الواجب أو مدفوعين بالنعرة القومية أو الوطنية ، انه ليس واجبا ولا (عياقة) ، انه ضرورة كضرورة أن نعيش ونتحدث ونغنى ونسمع الموسيقى • ضرورة لا يمكن أن يؤديها مجرد الشعور بالواجب أو مجرد الحماس ، فهى ضرورة فنية لابد للتصدى لها من قدرة على خلق الفن وحاسة مرهفة لتمييز الأصيل فيه من المستورد ، لابد من موهبة مسرحية حقيقية • كل المطلوب من نقاد المسرح وأصدقائه أن يخلقوا الجو الملائم للاقدام على هذا العمل ، أن يتبنوا الدعوة الى ايجاد المسرح المصرى ، أن تعم حركتنا الفنية والأدبية موجة حماس لكل ما هو مصرى وأصيل فى النصوص المسرحية وفى الديكور المسرحى وفى طريقة الاخراج المصرية وطريقة التمثيل ، أن تتولد الرغبة المتصلة لتمصير كل هذا أو لايجاد المقابل المصرى له ، لابد أن لنا طرقنا الخاصة فى التقمص والتشخيص والتمثيل ولابد أن لنا خيالنا الخاص فى تصور بيئة النص المسرحى ونقلها الى حيز الوجود ، لابد ان لنا ذوقنا الخاص فى التنكر ، فنحن مثلا نكره

الاقنعة ولا نستحب التمثيل بها ، فماذا بالضبط نحبـــه ونفضله · تلك هى واحدة من عشرات المشاكل التى سوف تثيرها فى اذهـــان المهتمين موجـة المطالبة بالمسرح المصرى » ·

ولسنا هنا بصـــدد مناقشة نظـــرية يوسف ادريس المسرحية ، اذ أن المناقشة العملية التطبيقية من خلال مسرحية « الفرافير » وما بعدها ، أكثر تحديدا وواقعية من الدخول فى متاهات الجدل النظرى ، وخاصة أن المـادة العلمية والتاريخية فى هذا المجال هزيلة وضئيلة الى حد كبير بحيث يتعـذر تأييد الحجة النظرية بالدليل العملى والتاريخى بصفة مستمرة · هذا بالاضافة الى أن تاريخ التراث المسرحى المصرى سيقيم انجازات يوسف ادريس بصفته كاتبا مسرحيا رائدا فى مجاله وليس بصـــفته ناقدا أو منظرا فى ميـــدان المذاهب المسرحية ·

وتكمن ريادة يوسـف ادريس فى التأصيل القــومى للمسرح المصرى والعربى فى أنه كان أول كاتب مسرحى فى العـــالم العـــربى يمهـــد لكل المحاولات والتجارب التى سعت الى البحث عن الأصـــول القومية للمسرح العربى مثلما فعل مسرح الشـــوك فى سوريا ، وكما حـــاول بن طريقى فى المغرب ، وكما حاولت فـــرقة تحية كاريوكا فى مصر ، وان كانت بأســـلوب تجارى ، وبذلك أثمرت تجارب يوسف ادريس عمليـــا وأثبتت خطأ النقـاد العرب الذين نادوا بعـــدم وجـــود مسرح حقيقى خارج الاطـــار الاغريقى التقليـــدى ·

من هنا كانت القاعدة النقدية التحليلية التى انطلقت منها هذه الدراسة التى ركزت الأضواء على محاولات يوسف ادريس المستمرة فى البحث عن شكل مسرحى جديد ينبع من جدة المضمون واخضاع الحوار الدرامى لمقتضـيات الموقف الراهن حتى يستطيع التعبير عنه بالشكل المركب بعيدا عن التقـــرير المباشر · والغريب أن يوسف ادريس الذى يعد أكثر كتابنا المسرحيين المعاصرين اصرارا على البحث عن المحلية الأصيلة ، شكلا ومضمونا ، نجد أن مسرحياته « الفرافير » و « المهزلة الأرضية » و « المخططين » و « الجنس الثالث » من أكثر مسرحياتنا قدرة على الخروج الى العالمية ، ذلك أنها تمثل تنويعـــات درامية وفكرية على مضـــمونه المفضـــل والذى يدور حول معنى الوجـــود الانسانى ، وهو مضمون يتعامل مع وجود الانسان بصرف النظر عن اختلاف الزمان أو المكان · ولا يعيب الفنان الخروج عن حـــدود نظريته الفكرية أو النقدية اذا وجد ان طاقات عمـــله الفنى تتخطاها · فليس من المفروض ان يخضع عمله الفنى للمواصفات التى وردت فى نظريته من قبل ، والا تحولت أعماله الفنية الى مجرد تطبيقات جافة قد تقتل انطلاقات الخلق الفنى عنده · ومن المعروف أن النظرية النقدية تأتى دائما فى أعقاب ظهور الأعمـــال الفنية وانتشارها ، لأنها مجرد استنباط نظرى او استقراء فكرى للملامح الأساسية التى تميز مثل هذه الأعمال الفنية ·

وقد هدفت هذه الدراسة الى محاولة تحليل أعمـــال يوسف أدريس فى

ضوء الاهتمامات الفنية والفكرية التى تلح عليه دائما كلما وضع القلم على الورق محاولا خلق مسرحية جديدة ، فهو لا يخضع أعماله المسرحية للأشكال التقليدية المتعارف عليها ، بل يبحث دائما عن الجديد فى مجال الشكل الفنى ، وبحثه هذا ليس من أجل الجدة فقط ولكن من أجل استكشاف آفاق أصيلة للتعبير الفنى · ولا يعيبه أن نظريته فى مسرح السامر الشعبى مثلا لم تقم على أساس علمى متين ، ذلك أننا لا نتوقع من الرائد أن يقوم بالاستكشاف والتنظير فى الوقت نفسه ، يكفيه شرف القيام بمهمة الاستكشاف التى تستشرق آفاقا جديدة تزيد من أبعاد الرؤية الفنية لكتاب الأجيال التالية · وقد قدم يوسف ادريس من خلال استكشافه الجديد دليلا ملموسا تمثل فى مسرحية « الفرافير » ·

ويؤمن يوسف ادريس بأنه لا يوجد شكل تقليدى أو جاهز لأى مضمون يطرأ على بال الفنان ، فهو ضد كل ما هو تقليدى فى الفن ، ذلك لأن المضمون هو الذى يفرض الشكل، وليس الشكل مجرد قالب يصب فيه المضمون · بل ان يوسف ادريس يذهب الى أبعد من ذلك ويحاول تحطيم التقاليد المسرحية المتعارف عليها منذ أرسطو ، وذلك بتجاهله العقدة التقليدية والحبكة المسرحية والخطوط المتوازنة التى تظل هكذا حتى تتشابك عند قمة الأحداث ثم تنحدر بعدها فى خط واحد صوب النهاية · فلقد حاول يوسف ادريس تحطيم هذه التقاليد فى مرحلة « الفرافير » وما بعدها ، لكنه لم يجهز عليها تماما لأن دور الفنان يتركز فى الانجازات والاضافات الجديدة الى التقاليد الدرامية وليس فى تحطيمها · واذا كان يوسف ادريس قد حاول ابتكار أشكال جديدة تنبع من مضامينه فأن محاولته هذه قامت أساسا على مدى استيعابه وهضمه لتقاليد الفن المسرحى منذ أرسطو حتى الآن ، لأن أهمية هذه التقاليد تكمن فى المحافظة على الشخصية المميزة للفن ذاته وفى تسليح وشحذ موهبته الشخصية لكى يلقى عليها أضواء جديدة من خلال انجازاته فى هذا المجال · ولذلك تتميز هذه التقاليد بالمرونة الديناميكية التى تطورها وتحركها طبقا للانجازات الجديدة القائمة عليها ·

وقد أثبتت هذه الدراسة أن يوسف ادريس ابن بار لهذه التقاليد برغم العقوق الذى قد يتمثل فى محاولاته المستمرة للتجديد والاغراب والابتعاد عنها والخروج عليها ، لأن المسرح نشاط انسانى فى جوهره ولذلك أصبحت تقاليده عالمية وفى مقدور أى كاتب فى أى بلد أن يضيف اليها مادام قادرا على هضمها واستيعابها ·· فاذا كان يوجين أونيل أمريكيا وشكسبير انجليزيا وبرنارد شو ايرلنديا وراسين فرنسيا وايسكوليس اغريقيا وبيراند يللو ايطاليا ولوب دى فيجا أسبانيا وبريشت ألمانيا وابسن نرويجيا وسترندبرج سويديا وتشيكوف روسيا وطاغور هنديا ويوسف ادريس مصريا ، فلا يعنى هذا أن التقاليد تتعارض وتتناقض باختلاف الجنسيات والقوميات ، لان الجميع ينتمون الى أسرة واحدة · بل ان محلية المضمون لا تعد محلية بالمفهوم الشائع لأن الكاتب لا يقف عند حدود الظاهرات الاجتماعية وانما يتوغل فى حقيقة الدافع الانسانى المشكل لهذه الظاهرات · وفى محاولته الوصول الى هذا الدافع فانه يقف على مشارف العالمية ، وهى الخاصية

المميزة للتقاليد الدرامية ، لأن الانسان هو الانسان فى كل زمان ومكان ، وهذا ما تجلى بصفة خاصة فى مضمون يوسف ادريس الذى يدور حول معنى الوجود الانسانى . لذلك خصصنا الفصل الثالث فى هذه الدراسة لتحليل قضية معنى الوجود التى تلح دائما على تفكير شخصيات يوسف ادريس وسلوكها ، وهى غالبا ما تلعب دور العمود الفقرى الذى يشد اليه مختلف عناصر المسرحية ، لأنها ليست مجرد خط جانبى فى خلفية المواقف بل نغمة أساسية تقوم بدور اللحن القائد لباقى التنويعات والمتتابعات .

واذا كان الفصل الأول قد عالج قضية الشكل الفنى فى مسرح يوسف ادريس ، فانه من الطبيعى أن يعالج الفصل الثانى قضية الحوار الدرامى بصفته أهم العناصر الفعالة والحيوية التى يقوم عليها بناء المسرحية . فمن خلاله فقط يستطيع المضمون التعبير عن نفسه وتكوين الشكل النابع من خصائصه . وان كانت المواقف والأحداث بمثابة الهيكل العظمى للمسرحية ، فالحوار هو اللحم والخلايا والشرايين التى تملأ هذا الهيكل العظمى وتمده بالحياة . لذلك تتبع الفصل الثانى من هذه الدراسة الحوار الدرامى فى مسرحيات يوسف ادريس طبقا لتسلسلها التاريخى مبرزا التطورات التى طرأت عليه والى أى مدى نجح أو فشل فى توظيفه فى خدمة المعمار الفنى لأعماله المسرحية .

★★★

الى هنا نستأذن القارىء لكى يبدأ رحلته مع مسرحيات يوسف ادريس وله أن يوافق على الاتجاهات التى شكلت هذه الدراسة وله أن يعارضها أيضا ، لأن هدفها هو اثارة القضايا وليس فرض تقنينات نقدية معينة لأن دور الناقد لا يتعدى حدود التحليل الموضوعى الى دور التحكيم الذى لا يقبل الاستئناف ؟

الجيزة : مايو ١٩٨٠

د . نبيل راغب

الفصل الأول

الشكل الفنى

يبدوأن قضية الشكل الفنى قد نالت النصيب الاكبر من اهتمام يوسف ادريس عندما كتب مسرحياته على التوالى : « ملك القطن » عام ١٩٥٤ و « جمهورية فرحات » عام ١٩٥٦ و « اللحظة الحرجة » عام ١٩٥٧ ثم « الفرافير » عام ١٩٦٤ و « المهزلة الأرضية » عام ١٩٦٦ و « المخططين » ١٩٦٩ ، و « الجنس الثالث » ١٩٧٠ ۰ فهو لا يلتزم بالأشكال المسرحية التقليدية بل يجنح الى التجريب دائما واضعا فى اعتباره أن المضمون هو الذى يفرض شكل المسرحية ۰۰ وما دام المضمون جديدا كل الجدة على المسرح العربى المعاصر فمن حقه تقديم شكل جديد بنفس الأسلوب حتى ولو تعارض هذا مع المزاج العام للجمهور ومع التقاليد التى يؤمن النقاد بقدسيتها ۰۰

ولا يعنى هذا أن يوسف ادريس قد ضرب بالشكل التقليدى عرض الحائط ۰۰ لأنه لا يزال يستفيد من امكانياته المعروفة بقدر الامكان ۰۰ فهو يستغل الخطوط المتوازية ويعمل على تجسيدها وبلورتها لكى تبدأ فى الاحتكاك ثم التشابك عند مرحلة العقدة التى تنحل بعدها وتتحول الى خط واحد عند النهاية ۰۰ وهو يستفيد أيضا من كل الشخصيات التى يقدمها فى مسرحياته ويضعها فى خدمة النص ۰۰ وبذلك تكون الأحداث الصادرة عنها بمثابة دفعات درامية جديدة فى طريقها تجاه العقدة أو القمة ۰۰ أى أنه لا يقدم شخصية مسرحية لمجرد اعجابه بها وحبه لها والا تحولت الى مجرد بروز لا قيمة له يضعف من الحيوية الدرامية للمسرحية مما يجعل الأحداث التى تصدر عن الشخصية خارجة عن نطاق الدراما وحتمياتها لانها لا تخضع للخطوط الرئيسية المشكلة للمسرحية ۰۰ بل تشذ عنها وتقوم بدور النشاز الذى يفسد هارمونية الشكل وتناسقه الفنى ۰۰

يلتزم يوسف ادريس بخط الصراع الرئيسى ولذلك يتجنب الخطوط الفرعية فى مسرحيته الأولى « ملك القطن » ۰۰ وهى المنحنيات التى تشتت انتباه المتفرج وتقلل من متعته الفنية ۰۰ والمسرحية تحتوى على صراع تدور رحاه بين المزارع المكافح قمحاوى أبو ابراهيم وبين صاحب الأرض الجشع السنباطى ۰۰ وذلك بسبب الاختلاف حول تقدير أرباح قمحاوى اليسيرة من زراعة الأرض التى يستأجرها من السنباطى ۰۰ ولا يؤخر المؤلف ابراز الخط الرئيسى بل يلقى عليه الضوء بمجرد ظهور قمحاوى على المسرح حتى يربط المتفرج فورا بما سوف يدور على المسرح من صراع ۰۰ حتى الموقف الذى سبق ظهور قمحاوى ۰۰ وهو الموقف الذى دار الحوار فيه بين السنباطى

وزوجته نظيرة ويلعب دور الافتتاحية التى توحى للمتفرج أو القارىء بجوانب الصراع الرئيسى :

السنباطى : أروح فين يا ناس وآجى منين · القطنية قال · الواحد طـول السنة يقول القطن القطن ·· بدلة لسعد فى القطن ·· جـزمة لكمال فى القطن حقن للضغط فى القطن · وآدى القطن ··

نظـيرة : انت بتعمـل مقدمات ·· عمـــال تلت وتعجن ليه ·· اسـمع يا سنباطى أنا باقول لك اهه ·· أنى ما ليش دعـــوة · تطلع السما (تجذب الياقة الى أعلى) تنزل الأرض (تجذب الياقة الى أسفل) تروح يمـــين تروح شمال (تدير رأســه الى اليمين واليسار) أنى ما ليش دعـــوة · والله العظيم الكردان بتاعى ان ما ايجه السنه دى لعامله اللى ما لا يعمل (تخنق عليه) ·

وبعد انتهـــاء الحوار بين الســنباطى وزوجتــه نظيرة مبينا تطلعات البورجوازية الصغيرة ، يدخل قمحاوى مرتديا سروالا طويلا يمتد الى ما تحت الركبة بكثير ·· ويمشى على الدوام منحنيا وعلى رأسه عمامة متسخة وكلامه همهمة ·· وحين يراه السنباطى داخـــلا ينهمر فى الكتابة والتحـــديق فى الدفتر · يمر به قمحاوى وهو لا يزال يتمتم بختام الصلاة ويتجاوزه دون أن ينطق حرفا ، وينحنى على فصـوص القطن المبعـــثرة على الأرض ويلتقطها وينظفها ويضعها فى يده :

السنباطى : (بعد أن ظل فترة من الزمـــن منحنيا على الدفتر منتظرا أن يحييه قمحاوى بلا فائدة) ياخى قول سلام عليكم · انت داخل على أموات ·

قمحـــاوى : (يرفع صوته بختام الصلاة) لا اله الا الله · محمد رســـول الله · أشهد الا اله الا الله محمد رسول الله اللهم ياذا الجلالة والاكرام · آمين ·

(ويرفع كفيه ويلمس بهما على وجهه ويكون القطن لا يزال فى يده ، فيلمس به على وجهه أيضـا · يلتفت الى الســـنباطى) السلام عليكم ·

سنباطى : (متجاهلا سلامه) كنت فين ؟

بهذا الاسلوب تبدو معالم الصراع واضحة دون تدخل من الكاتب ·· بل نرى الشخصيات تسلك وتتكلم بما يتفق وطبيعتها التى جبلت عليهـا مما يبلور الصراع الذى يقوم بدور العمود الفقرى للعمل الفنى كله ·· ومن خلال الحوار وتواتر الأحداث تتعقـد مراحل الصراع تســاعدها فى ذلك الخطوط

الفرعية التى تؤكدها وتعمقها ·· وهنا تتأكد أهمية الصراع الجانبى الذى يدور بين السنباطى وزوجته نظيرة :

نظيرة : انى عايزة الكردان وبس (تخنق عليه) ·

السنباطى : يا شيخة اعقلى · ابن قمحاوى جوه الكيس بيحشى يسمع يبقى مش كويس ··

نظيرة : ما ليش دعوة ··

السنباطى : والبنك اللى له ١٥٠ جنيه ؟

نظيرة : ما ليش دعوة ·

السنباطى : والمدارس ؟

نظيرة : ينحرقوا بجاز ·

السنباطى : والأبواب السبعة اللى مفتوحين على آخرهم · بس أوعى تخنقى · ولسه دور قمحاوى راخر · كل المزارعين اتحاسبوا فى أمانة الله الا هو انى عارف دوشته بتاعة كل سنة · كل سنة لازم يبقى يوم حسابه يوم سواد ·

ولذلك نجد أن جوانب الصراع لا تترك للشخصيات فرصة الهروب من الاحتكاك أو التراجع عنه ·· بل تلعب الحتمية الدرامية دورها · وعلى هذا الأساس نجد أن النغمة المعارضة تدفع قمحاوى الى الصراع الرئيسى مع السنباطى من خلال الصراع الجانبى مع زوجته هو الآخر · نجدها غادية رائحة على المسرح باستمرار تملأ القفة وتفرغها قطنا · طويلة جدا ورفيعة جدا وسمراء جافة كعود القطن الجاف ·· كلامها دائما زعيق كصراخ العرسة :

أم محمد : والمصحف الشريف أن ما عرشت الدار السنة دى · لانى سايباها لك وماشية ··

ثم يتأكد ذلك الصراع الجانبى من خلال ابن قمحاوى :

محمد : (من داخل الكيس) وانى يا با عاوز اتجوز ·

ولا شك ان الجوانب المتفرعة عن الخط الرئيسى تقوم على أساس طبقى من الصراع اذ ان محمد ابن قمحاوى يقع فى حب سعاد ابنة السنباطى لطموح فى نفسه ليربط نفسه بمركز أبيها ولكى يحطم الهالة التى تحيط بهذا المركز ·· ولا غرو أن الصراع الجانبى صراع طبقى أيضا لأن خط الصراع الرئيسى بين قمحاوى والسنباطى هو فى حقيقة أمره صراع بين طبقة الملاك الجشعين وطبقة المستأجرين المكافحين ·· والشكل الفنى العام للمسرحية يتشكل طبقا لمحصلة الشد والجذب بين قطبى هذا الصراع ··

وهناك تنويعة أخرى متفرعة من خط الصراع الاساسى لكى تجسده وتبلور امكانياته ·· هذه التنويعة نجدها بين طفلى السنباطى وقمحاوى ·· وكلاهما طفل يلعب مع الآخر · فى أثناء اللعب يصر سعد ابن السنباطى على أن يصبح القاطرة ، ويصبح عوض ابن قمحاوى السبنسة طول وقت اللعب · وعندما يحاول عوض تغيير الوضع يعارضه سعد بل ويسبه ويسب أباه أيضا ·· وعندما يتعاركان يساند السنباطى ابنه ويؤكد حقه فى سب عوض وأبيه ·· ولكن عوض يثور ويحاول اثبات حقه وحق أبيه فى المساواة التامة بجميع الناس وذلك من خلال منطق الطفولة ··

السنباطى : امشى جاك وجع فى بطنك · امشى

عوض : تعالى ننده ابويا يا سعد

سعد : لأ

عوض : هاودنى

سعد : اللأ

السنباطى : انت بتقول له يا سعد حاف يا وله · قول له يا سى سعد يا وله · امشى يا كلب ·

عوض : (لسعد) طيب حا أعمل قطر (يقلد صوت القطار) تش تش (ويجرى خارجا) ··

سعد : طيب خلينى أنا الراس (يجرى وراءه) أنا الراس وانت السبنسة · امسك فى ديلى وخليك السبنسة ··

ولا يترك المؤلف هذه التنويعة الا بعد أن يستفيد منها استفادة المؤلف الموسيقى الذى يستغل الجملة الموسيقية الجانبية بأن يظهرها ويبرزها مع الخط الاساسى كلما احتاج الى تأكيده ·· وبذلك تظهر وتختفى طبقا لاحتياجات المسرحية حتى تؤدى وظيفتها وتختفى بعد ذلك كلية لتترك المجال مفتوحا وواضحا لخط الصراع الرئيسى ليترك آثاره فى ذهن المتفرج ووجدانه ·· وعلى هذا الاساس تعود هذه التنويعة الجانبية الى الظهور بعد ذلك عندما يحتدم الصراع بين السنباطى وقمحاوى :

(يدخل ابن السنباطى سعد وابن قمحاوى عوض وهما على هيئة قطار · سعد هو الرأس · وعوض ممسك ذيله) ·

عوض : أنت طول السكة عامل راس وأنى سبنسة · خلينى اعمل انى راس شوية ·

سعد : اللأ

عوض : والله ان ما خليتنى مانى عنت لاعب وياك ·

سـعد : لا · حاتلعب ورجلك على رقبتك ·

عوض : والله مانى عنت لاعب الا اذا عملت الراس

سـعد : تبقى جبـان ·

عوض : انت اللى جبان · طـول السكة عاملنى سبنسة ومش عايزنى اعمل راس ابدا ، هى فوضى ·

سـعد : والله ان ما رضيت تبقى سبنسة الا شاتمك ·

عوض : والله مانى لاعب الا لما اعمل راس ·

سـعد : العب يا ابن الكلب ·

عوض : لا · الا أبويا · والله العظيم ان ما سكت لأوريك ··

سـعد : حاتعمل ايه يعنى · طب هه · يلعن أبوك ·

عوض : شاهدين · شاهدين · طيب يلعن ·· يلعن ابوك انت ··

ثم تعلو التنويعة وتتشـابك مع الخط الرئيسى وتدخل ضـمن النسيج العام والشكل للشكل الفنى للمسرحية وبذلك لا تظل شاردة عن الخط الرئيسى تؤكده من بعيد بل تندمج معه وتساعد الحدث الدرامى على أن يندفع فى خطه المرسوم له داخل كيان المسرحية حتى يصل الى العقدة ·· وهنـا يبرز دور التنويعة العضوى وارتباطها بشرايين المسرحية وخلاياها :

سـنباطى : آدى الحكاية يا سـيدى (يلتفت فجأة ويقوم واقفا) يلعن أبوه ازاى يا ولد · ازاى تشتمه يا وله ·

عوض : ما هو · ما هو هو اللى شتمنى الأول ·

سـنباطى : ولما يشتمك يا صرصور تشتمه ؟ ·

عوض : امال يقولى يلعن ابوك ازاى · هو ابوه احسن من ابويا ·

سـنباطى : هو ابوه مين يا وله · انت عارف أبوه مين ·

عوض : ايوه عارف · ابن السنباطى افندى ·

سـنباطى : مين السنباطى ده يا وله ·

عوض : انى عارف · انى ما فيش حد احسن من ابويا اللى يلعن ابويا العن ابوه ··

سـنباطى : امشى داهيـة تلعن ابوك قليـل الأدب ما تربتش · امشى انجر روح العب بعيد · تعالى يا سعد · انى موش قايل لك ما تلعبش مع أولاد الفلاحين دول ، دول كلهم قمـل وبراغيت ، ويعلموك القباحة وقلة الأدب امشى يا واد يا صرصور انت ·

ثم يؤكد الكاتب حتمية المساواة عندما يفرضها منطق الطفولة ٠٠ يبتعد عوض وسعد عن بعضهما بعض الوقت ثم يساهيان الجماعة ويعـودان الى اللعب بعد حين ٠ ولكن التنويعة تعلو مرة أخرى وتزداد اندماجا مع الخط الاساسى عندما يحتد قمحاوى على سنباطى :

قمحاوى : جرى ايه يا راجل ٠ دول عيـال بيلعبوا مع بعض ٠ هـو دد يصح ٠ تقل عقلك وقيمتك (ثم يزعق) هو ده يصح ٠

وبذلك نجد ثلاث تنويعـات على خط الصراع الرئيسى تبرز جوانبـه الثلاثة ٠٠ على مستويات عدة ٠٠ على مستوى الطفولة بين عوض وسـعد ، ثم على مستوى الشباب بين محمد وسعاد ابنة السنباطى المتفجرة الحيـوية والتى تود ترك بيت أبيها باسرع ما يمكن وبأية طريقة ٠٠ وتحلم بالزواج من رجل طويل قوى ولا تهتم بشروط أبيها فى تزويجها من « أفنـدى » ٠٠ بل تتمنى أن يتقدم الى الزواج منها ذكر بمعنى الكلمة ٠٠ وهى الصـفات التى تتوافـر فى محمد ابن قمحاوى الشاب الطموح المغازل الخفيف الظل الذى يصمم على الزواج من سعاد برغم ارادة ابيها ثم يهدد بقتل السنباطى اذا وقف عقبـة فى سبيل هذا الزواج ٠٠ ثم يسحب هذا التهديد عنـدما يسمع السـنباطى بعضا من هذا التهديد ٠٠

ثم المستوى الثالث الذى يمثل التنويعة الاخيرة ونجـده مركزا فى كل من زوجتى السنباطى وقمحاوى ٠٠ نجد نظيرة زوجة السنباطى تدفعـه الى الاستغلال والجشع فى الربح حتى يشترى لها كردانا بينما تقـاوم أم محمد زوجة قمحاوى الربح التافه الذى يقدره السنباطى لزوجها والذى لن يمكنها من تحقيق مطلبها المتواضع فى تعريش الدار ٠٠

وبعد ذلك يعود الخط الاساسى الى الظهور والقيام بدور العمود الفقرى لجسم المسرحية كله مبلورا لجوانب الشكل الفنى لهـا ٠٠ ويتضح الفـرق الشاسع بين تطلعات سنباطى ومطالب قمحاوى ٠٠ الأول يريد أن يضـمن لأولاده كل حقوقهم بما فيها الملبس والتعليم والآخر يكافح فى سبيل توفـير مجرد لقمة العيش لهم ٠

سـنباطى : وبعدين ايه يا شيخ (ثم مستأنفا الحساب) يا قمحاوى أحمـد ربنا يا أخى قول الحمد لله ٠ هى مصاريفك قد مصاريفى دا أنا بارمى فى بحر ٠ يا اخى ولادى عايزين يتعلموا ٠

قمحاوى : وأنى ولادى يا ناس عـايزين ياكلوا ٠٠ عـايزين ناكل بس يا خلق ٠ وحياة النعمة دى عايزين ناكل ٠

سـنباطى : يا اخى اتلهى ٠ ما انت بتاكل أهه ٠ هو فيه حـد بيموت من الجـوع ٠

قمحاوى : ما حدش بيموت من الجوع يا افندى · بس فيه ناس بتمــوت من كتر النعمـــة · كتر النعمة بيخلى النـــاس تكفر وتتجبر يا سنباطى افنـــدى ·

وهكذا يبدو خط الصراع الاساسى بين سنباطى وقمحـــاوى واضحا وعميقا بعد التنويعات التى سبقته ·· ولكن الغريب فى هذه التنويعات أنهـا لم تؤثر على سير الخط الأساسى ·· بل سار فى طريقه المرســوم له داخل الشكل العام للمسرحية ولذلك اقتصر دور تلك التنويعـــات على ابراز جوانب هذا الخط وتجسيدها دون التأثير فى خط سيره ·· اذ بعد كل التنويعـــات التى تمثل ضغطا هائلا على قمحاوى مما يجعل الرجوع عنه مستحيلا تحدث حادثة تعيد الخط الاساسى الى مجـراه الذى بدأ به أول المسرحية ·· تشب النار فى قطن المالك الذى اشتراه من قمحاوى بثمن بخس ، فيندفع قمحاوى ـ بلا تفكير ـ لمحاولة انقاذ القطن ·· وعندما يلكز الحاج شوادفى قمحــاوى فى جنبه ويقول بصوت منخفض :

الحـــاج : ما كنت تسيبه ينحرق ·· متحمس على ايه · انت نابك منــه حاجة · ما كنت تسيبه يتحرق ·

قمحاوى : (بزعيق هائل) اسيبه ازاى يا حاج · اســـيبه ينحرق ازاى يا ناس لو كنت انت اللى زرعتـــه ما كنتش تقــول كده · ده عرقى · ده شقايا · دا حته منى · اسيبه ينحرق ازاى ··

اى أن حادث الحريق قد أعاد الأحوال التى بدأت عندها المسرحية الى أصلها ·· مما جعل الدكتور على الراعى فى مقدمته للمسرحية يقول :

« غير أن الصورة الاجتماعية التى يقدمها يوسف ادريس فى هـــذه المسرحية أغنى بكثير من أن يحتويها فصل واحد فقط ، فنحن مثلا نجـــد أن الصراع بين المالك والمزارع قد جسد بقوة وصلابة فى الاصرار العنيد من كل من الطرفين على موقفه ، ان هذه القوة وتلك الصلابة بلغت حدا أصبح معه عدول قمحاوى المؤقت عن موقفه شيئا أشبه بالانهيار ، أو التجاوز المفـاجىء لقمـة الذروة ، منه بالتطور الطبيعى للشخصية ·

وقد سعى المؤلف الى محاولة تلافى هذا الاحساس بالانهيار ، فلجأ الى مفاجأة مسرحية ، هى احتراق القطن ، ليخفف من وقـــع الانهيار ، وليدعم موقف قمحاوى ، ويعطيه الفرصة لكى يؤكد اصراره على ملكية هذا القطن ، وكل الأقطان التى ستنتجها الارض فى قابل الايام ·

غير ان هذه المحاولة لا تنجح كثـــيرا فى تحقيق هذا الهـدف وبعض السبب فى هذا هو ضيق المدى أمام المؤلف وغنى المادة التى يريد تقديمها ·

وهذا موقف لا يحله الا أن تستمر المسرحية فصولا أخرى يستطيع فيها الصراع الوحشى الذى نشب بين المالك والمستأجر أن يتطور خطوة فخطوة نحو

الحل الذى اختاره المؤلف له وهو تنازل قمحاوى عن أرباحه الحقيقية ، وأمله فى أن يأتى يوم يرضى فيه الكل ·

ولو أن يوسف أدريس جعل من هذه المسرحية ذات الفصل الواحد مسرحية كاملة ، لاستطاع أن يطور جانبا آخر من جوانب المسرحية اضطر أضطرارا الى اغفاله ، فبدأ كالخيوط المدلاة من قطعة من النسيج لم يدخلها النساج فى لحمة عمله · فأصبحت تحمل لنا كل الأحاسيس التى نجدها لدى مرأى عمل جميل ناقص » ·

ولكن اذا اتفقنا مع الدكتور على الراعى فى أن الصورة الاجتماعية التى يقدمها يوسف ادريس فى هذه المسرحية أغنى بكثير من أن يحتويها فصل واحد فقط فاننا نجبر يوسف ادريس على ان يعتنى بالمجتمع على حساب الدراما أو بالمضمون على حساب الشكل ·· لأن مضمون الصراع لا يحتمل الا الشكل الذى صبه فيه المؤلف والا تفرع تفريعات تشتت من التركيز الدرامى وتفصيل الشكل الفنى بنتوءات تفسد من جماله العام وتقلل من حيويته ··

أما عن رأى الدكتور على الراعى فى أن الصراع بين المالك والمزارع قد جسد بقوة وصلابة فى الاصرار العنيد فى كل من الطرفين على موقفه ، وبلغ الحد الذى يصبح عدول قمحاوى المؤقت عن موقفه انهياراً فنحن نتفق معه فى هذا لأن النهاية جاءت كجسم غريب على خلايا المسرحية ، هنا نشعر أن جسد المسرحية يكاد يلفظ النهاية لأن نسيجها يختلف عن النسيج العام وليس الحتمية الممتدة له ·· ولذلك كانت النهاية بمثابة طريق مسدود وقف فى وجه الخط الأساسى للصراع وقطعه دون تمهيد من داخل حنايا المسرحية وشرايينها ··

ومع هذا لا نستطيع أن نفرض على المؤلف أن يمد مسرحيته فصولا أخرى لأن المضمون الذى اختاره هو الذى يحدد الشكل العام ·· ولكن المفروض على المؤلف أن يستغل مضمونه مهما كان ضيق المدى الذى يتفاعل داخله للايحاء بمقدمات النهاية بين الخطوط الممتدة على طول مساحة المسرحية منذ مطالع الصراع التى بدأت عند نهاية عرض الموقف فى افتتاحية المسرحية ·· وبهذا الاسلوب وحده تبدو النهاية طبيعية ولا نرى فى عدول قمحاوى المؤقت عن موقفه انهيار أو تجاوزا مفاجئا لقمة الذروة ·· ولكن المستويات الثلاثة التى قدمت جوانب الصراع والمركزة فى الخطوط التى نشأت بين قمحاوى وزوجته التى تريد تعريش دارها وابنه محمد الذى يريد الزواج من سعاد ابنة السنباطى وابنه الصغير عوض الذى يرفض اهانة سعد ابن السنباطى له ·· قد ضغطت على موقف قمحاوى تجاه السنباطى وجعلت التراجع عنه مستحيلا ·· ولذلك لم يقنعنا حادث الحريق فى تأكيد ملكية قمحاوى للقطن الذى سرق منه ، وأمله فى أن يملك القطن الذى ستخرجه الارض فى المستقبل ·· لأنه لم تكن له مقدمات توحى به وتؤكده حتى لا يفاجأ المتفرج بهذا الحادث بدون مبرر درامى ·

ورغم اننا لا نجد تمهيدا لتلك النهاية فانها لا تستبعد بالنسبة لفلاح مثل قمحاوى عندما يجد ثمرة مجهوده تحترق ·· ولا غرو أن يندفع بلا تفكير لانقاذ القطن ·· برغم انه فقد الأمل فى اصلاح الاحوال ·· وهو ليس كما يقول الدكتور على الراعى فى مقدمته للمسرحية عن أن قمحاوى يؤكد أمله فى أن يتغير هذا الوضع يوما ما ، لصالح صغار الزراع يقول :

ـ معلهش ·· لازم حاييجى يوم يرضى الكل ·

لأن الذى قال هذا الكلام ابنه محمد وليس قمحاوى ·· وكان رد قمحاوى على ابنه :

ـ اخرس انت اسكت · يرضى الكل قال · هو فين اليوم ده · هو فين

اليوم اللى يرضى الكل ده · احيينى أنى النهاردة وموتنى بكره · الدار عايزة تتعرش · احيينى النهاردة وموتنى بكره ·

وتشاؤم قمحاوى هذا سبب اخر يؤكد لنا عدم حتمية النهاية بل حتى مجرد امكانها ·· لأن فقدان الامل فى مجىء يوم يرضى فيه الكل لابد ان يدفعه الى ترك القطن يحترق ·· حيث أنه فقد كل دافع ذاتى الى القيام بمثل هذا العمل ·· ولو أن قمحاوى قال : « معلهش ·· لازم حاييجى يوم يرضى الكل » كما يؤكد الدكتور على الراعى فى مقدمته لكان هذا سببا وجيها لقمحاوى لانقاذ القطن وتحمل الأحوال السيئة لحين مجىء هذا اليوم ·· ولكن الذى قال هذه الجملة هو ابنه محمد وكان رد قمحاوى عليه مليئا باليأس والاهتمام البالغ بشئون الحياة اليومية ، وعدم الالتفات المطلق الى الأحوال التى سيكون عليها المستقبل ··

ولكن اذا اخذنا القطن على أنه معادل مجسم لحياة قمحاوى نفسها ·· لوضحت لنا حتمية انقاذه له لكى تستمر حياته بالتالى ·· وخاصة اذا القى المؤلف الضوء على الخط الذى يمثله ابن سنباطى والذى تسبب فى الحريق بسبب تدخينه السجائر خلسة بعيدا عن أبيه ·· ولكن يوسف ادريس أهمل هذا الخط كلية ولم يعتن به مما أحدث ثغرة فى الشكل الفنى بين العقدة والنهاية أدت الى ذلك الاحساس بانقطاع الخط الدرامى الاساسى فجأة ·· لأن المتفرج لم يمهد له نفسيا حتى لا يشعر بافتعال النهاية ·

والآن نعود الى دراسة الشخصيات ومدى فاعليتها فى ابراز الاطار العام للشكل الفنى للمسرحية ·· فنجد السنباطى وهو مالك فى الخمسين من عمره يملك حوالى عشرين فدانا أو أكثر قليلا ·· ووجهه أحمر يدل على النعمة التى ينهل منها على حساب المستأجرين البؤساء من أمثال قمحاوى أبو ابراهيم ·· ورغم أن السنباطى يمثل طبقة الملاك عموما فى جشعهم وأنانيتهم التى يحتمها نظام الاقطاع فانه يملك من الخصائص والملامح الذاتية ما يجعل شخصيته مستقلة استقلالا منفردا لها حياتها الخاصة وطموحها الشخصى وتطلعاتها الذاتية التى توحى بها تطلعات طبقتها الاجتماعية عموما ·· وقد

ربط يوسف ادريس نفسه بالشخصية ولم يحاول أن يهتم كثيرا بطبقتها قدر اهتمامه بها ٠٠ ورغم أنه اضاف الكثير من صفات طبقة الملاك من انتهازية واستغلال وجشع الى السنباطى فان هذه الصفات قد تبلورت فى السنباطى بما يتفق والشكل العام للمسرحية بصرف النظر عن ملامح طبقة الملاك كدراسة اجتماعية ٠٠ ومن هنا لم تخرج شخصية السنباطى عن اطار المسرحية وبالتالى لا يمكن دراستها وتحليلها منفصلة عن الكيان الدرامى لها ٠ وهذا هو دور الفنان الحق فى أن يخترق العام الى الخاص لا أن يخرج من الخاص الى العام ٠٠ والا ترك مهمة الفنان التى تتركز فى التجسيد والايحاء الى وظيفة الناقد التى تقوم على التجريد والتقرير ٠٠

أما شخصيات عائلة السنباطى فلا تكاد تخرج عن نطاق ابراز الملامح العامة والخاصة فى شخصية السنباطى نفسه ٠٠ لأنه يمثل قطب الصراع المضاد والمقاوم لقمحاوى ولهذا يعمد الكاتب لتجسيد قطب الصراع الأول من خلال أفراد عائلته ٠٠ فنجد زوجته نظيرة امرأة ضخمة جدا فى الأربعين من عمرها ٠٠ تتحكم تحكما مطلقا فى زوجها وتسيطر على تصرفاته وسلوكه ٠٠ وهى لذلك تمثل الجانب المستبد فى شخصيته وهو الجانب الذى يبرز كلما عامل مستأجرا من أمثال قمحاوى ٠ كما وجدنا فى موقفها عندما كانت تقيس جلباب ابنه كمال على سنباطى أبيه لأن كمال كان نائما ولم ترد أن توقظه ٠

ورغم أن شخصية نظيرة تمثل الجانب المستبد فى شخصية السنباطى زوجها فى معاملته للمستأجرين ، فانها تنبض أمامنا بالحياة على المنصة كشخصية مستقلة لها حياتها الخاصة وكيانها الذاتى من خلال الشكل الفنى للمسرحية ٠

أما سعاد ابنتهما فهى شابة تبلغ من العمر تسعة عشر عاما ، متفجرة الحيوية وطافحة بالأنوثة ٠٠ وهى تمثل الجانب المستغل فى شخصية أبيها وتلقى بشباكها على محمد ابن قمحاوى وذلك باستعراض حيل الانوثة حتى ترضى غريزة الأنثى داخل جسدها وتحقق حلمها بأن يتزوجها رجل طويل كعرق الخشب ، معتدل القوام ، قوى التركيب ، ولا تبالى بأمل أبيها فى أن يكون زوجها المقبل « افندى » مادام يملك من المؤهلات ما يرضى الانثى ٠٠ وهى لذلك تستغل محمد ابن قمحاوى فى محاولة لتحقيق هذه الأهداف التى ترمى اليها ٠٠ ولنأخذ مثلا يدل على استغلالها الدفين الذى يدفعها الى لفت نظر محمد ابن قمحاوى :

محمد : امال انت عايزة ايه ٠

سعاد : انى عايزة انزاح من البيت ده ٠٠

محمد : آخدك طوالى بس ارضى ٠

سعاد : ابويا عايز اللى يا خدنى من هنا ٠ يا يكون افندى ٠ يا صاحب طين ٠

محمد : امال انت عايزه اللى ياخدك مين ٠٠

سعاد : أى واحد ٠ بس عايزه اطلع من هنا ٠

محمد : يعنى انى ما انفعش ٠

سعاد : انى عايزة اللى ياخدنى يكون طول العرق اللى فى الصـــالة وتخنه وسرح زيه ٠

محمد : وانا ما انفعش ٠

سعاد : انت طول العرق ؟

محمد : انى طوله وطوله واطول منه كمان ٠

سعاد : تبقى ٠ تنفع ٠

ولكن يوسف ادريس لم يبرر فنيا ثورة سعاد على أبيها ولماذا تريد أن تغادر المنزل بأى ثمن ٠٠ هل لتقتيره أم استبداده أم ٠٠٠٠ الخ ؟ كان من الممكن أن يستفيد من هذه الثورة فى القاء المزيد من الاضواء على شخصية السنباطى ٠٠ ولكن المؤلف ترك هذا الخيط مدلى من نسيج المسرحية لم يدمجه أو يضع له لمحة أخيرة أو عمقا جـديدا يفيد الشكل الفنى للمسرحية ٠٠ وقـد يقول بعض النقاد انه نظرا لضيق المدى أمام كاتب المسرحية ذات الفصــــل الواحد لا يمكن وضع لمســة أخـــيرة لكل خيط والا أصيبت بأورام تشـتت كيانها الدرامى ٠٠ ومع هذا نقـــول أن المفروض على الكاتب أن يخضـــع مضمونه للشكل الفنى وان يكيف الشكل طبقا لحتميات المضــمون ومنطقه الفنى ٠٠ وبذلك لا يتبقى عذر له ٠٠

ولا شك أن شخصية سعاد قد ألقت مزيدا من الاضواء على الجـانب المستغل فى شخصية أبيها السنباطى وهو الجانب الذى يهـرع الى الحيـل والطرق الملتوية والأساليب غير المباشرة اذا وجد انها الاسلوب الســليم فى الحصول على أقصى ما يستطيع ٠٠

أما الشخصية الثالثة فى أسرة السنباطى فهى شخصية مصطفى كمال الابن الاكبر وسنه اثنان وعشرون عاما وفى التوجيهية ٠٠ وهو شـاب كبير الحجم و « ملظلظ » ٠٠ وهو يلقى ضوءا على شخصية السنباطى من جهــة تمسحه بالأتراك ويبلور الشبع الزائد الذى تعيش فيه طبقة الملاك :

سـنباطى : وده على اسم مصطفى كمال اتاتورك ٠ قورته شبهه تمام ٠ سلم يا كمال سلم على عمك ٠ اسم الله عليه فى تجهيزى (ثم لكمال هامسا) انى مش قلتلك ما تمشيش حافى ٠٠

ولكن اهمية شخصية كمال تكمن فى استغلال الكاتب لها حينما يضـــع النهاية للمسرحية كلها عن طريقها ٠٠ فكمال هو الذى سيتسبب فى الحريق الذى سيشتعل فى القطن ويدفع قمحاوى الى أن يتراجع عن موقفه الصلب مع

سنباطى وذلك عندما يتوارى فى مخزن القطن ليدخن سيجارة بعيــدا عن الانظار فتمسك النار فى القطن وتضع حدا مفاجئا لخطوط المسرحية ·· وهى النهاية التى لم نجد لها مقدمات فى نسيجها ·· وكان من الممكن اســتغلال شخصية كمال فى ابراز طبيعة النهاية وحتميتها ··

أما الشخصية الأخيرة فهى شخصية سعد زغلول الابن الاصغر وعمره تسع سنوات ويمثل الجانب المتمسك بالفوارق الطبقية الشاسعة الى أقصى الحدود فى شخصية أبيه سنباطى ·· فهــو يصر فى لعبــه مع عوض ابن قمحاوى المستأجر ان يقوم هو بدور القاطرة ، ويصبح عوض السبنسة طول وقت اللعب ، فلما يثور عوض بسببه ســعد ، فيحتج عوض ويتعاركان ولكن السنباطى يساند ابنه برغم أنف المساواة الانسانية التى يؤمن بهــا الطفل عوض ·· وفى موقف آخر :

السنباطى : تعالى يا سعد · تعالى سلم على عمك يا وله ··

(يأتى سعد الذى كان يلعب فى هذه الأثناء مع عوض · يأتى عوض معه يريد أن يسلم هو الآخر) (السنباطى لعوض) ·· قلت لك امشى يا واد انت بعيد · ياالله · امشى روح العب بعيد قدم يا سعد سلم · قدم سلم ·

ورغم ان شخصيات أسرة السنباطى تمثل هذه الجـوانب المختلفة فى شخصية السنباطى نفسه ، فانها تحيا حياتها الخاصة داخــل الشكل الفنى للمسرحية ·· ومن هنـا كان دورها الفعـــال فى تطوير الاحداث ودفعهــا الى الذروة ··

أما قطب الشد الآخر فى المسرحية فيمثله قمحاوى وأسرته ·· ولقـد اتبع يوسف ادريس نفس التكنيك الدرامى الذى اتبعــه مع الســـنباطى وأسرته ·· نجد قمحاوى رجلا عجوزا يناهز الستين ·· يستأجر بعض الفدادين فى أرض السنباطى ·· وهو يستميت فى الدفــاع عن حقوقه التى يغتصبها منه السنباطى ولكنه لا ينجح فى الحصول عليها بسبب العيوب الســائدة فى المجتمع الاقطاعى وبسبب الأخطاء أو نقاط الضعف التى تكمن فى تكوينه النفسى والاجتماعى ·· فالمجتمع لا يساعده على حفظ حقوقه والقـــانون لا يحميه بل يتركه عرضة لكل أهواء المالك وجشعه ·· وهـو فى نفس الوقت جاهل لا يعرف حتى القــراءة أو الكتــابة وبالتالى لا يستطيع القيـــام بحســاباته ··

وان كانت هذه الصفات هى التى نجدها فى معظم المســتأجرين ، فان هذا لا يعنى أن قمحاوى هذا مجرد نمط مسطح ووسيلة مجردة لتركيز بؤس طبقته ·· ولكننا نجد فى شخصيته من الصفات الخاصة والملامح الذاتية ما يمنحه القدرة على الحياة الخاصة به كانسان متفرد وفرد متميز ·· فالكاتب يستعمل معه أسلوب اللمسات الدرامية الحادة التى تؤكد ثورته على أوضاع الاقطاع دون تقرير صريح منه بذلك وعلى هذا لا يتحول قمحاوى الى نمط أى

مستاجر ولكنه يصبح قمحاوى أبو ابراهيم المستاجر الذى يتحدى بوسائله البسيطة وطرقه الساذجة المالك سنباطى ٠

ويلجأ يوسف ادريس الى التعبير عن ثورة قمحـاوى ضد سـنباطى بأسلوب درامى شكلته الضغوط الاقتصادية والظروف الاجتماعية والملابسات النفسية التى تحيط بحياة قمحاوى وتكوينه :

قمحاوى : (يظهر على وجهه الوجوم الشديد ـ ثم لابنه داخـل الكيس) ما ثدك يا واد الكيس كويس ٠ دك يا واد الحتـة الطرية دى خلينا نخلص ٠ دك يا واد ٠ دك يا واد ٠ يانى يا اللى عايز تتجوز ٠ دك ٠

سـنباطى : انت موش سامع والا ايه يا قمحاوى ٠

قمحاوى : دك يا جحش بكعبك ٠

سـنباطى : قمحـاوى

قمحاوى : (ينظر اليه ولا يتكلم)

سـنباطى : ما انتاش سـامع ٠

قمحاوى : سامع ايه يا افنـدى ٠

سـنباطى : الحسـاب ٠

قمحاوى : حسـاب ايه ؟

سـنباطى : حسـاب القطن ٠

قمحاوى : قطن ايه (يلتفت الى الكيس) يا واد هنا هه ٠ انت انطرشت ؟

سـنباطى : قطن ايه ٠ حسـابك يا اخى ٠ باقى لك خمسة جنيه وأربعين قـرش ٠

قمحاوى : (يغمض عينيه ويواجه السنباطى) بتوع ايه ؟

سـنباطى : اللى باقى لك من القطن ٠

قمحاوى : يفتـح الله ٠

وكأننا بقمحاوى يتمنى ان تندك الدنيا فوق رأس المجتمع الظالم الذى أتاح الفرصة لأمثال سنباطى أن يتحكموا فى مقدراته ٠٠ وهكذا يترك يوسف ادريس التقرير الذى يقع فيـه الكثـير من كتاب المسرح ويلجأ الى التلميح الدرامى الذى يوحى ولا يقرر مما يجعل العمل الفنى ينبض بالحيـاة ويتميز بشكله الفنى الخاص به ٠

أما باقى شخصيات أسرة قمحـاوى فتلعب نفس الدور الذى لعبتـه شخصيات أسرة سنباطى ، كلها ملامح تؤكد الجوانب المختلفة فى شخصيته

ومع ذلك فهى تتعدى دور الملامح الى الظهور فى ثوب الشخصيات المستقلة التى تستمد حياتها الذاتية من الكيان العام للمسرحية ··

أولى هذه الشخصيات أم محمد زوجة قمحاوى ·· التى تمثل الجانب الذى يطالب بأدنى حد فى المعيشة فى شخصية قمحاوى ·· وعندما تعلم أن ابنها محمد يطمح الى الزواج من سعاد ابنة سنباطى ، تنبهه الى حقيقة موقعه الاجتماعى وطبقته التى لا تستطيع أن ترتبط يوما من الايام بطبقتها لأن التقاليد والعرف والعادات والفوارق الاقتصادية والاجتماعية قد وضعت حواجز وحدودا تمنع أمثال محمد من الوصول الى من هن من أمثال سعاد :

أم محمد : أيه الحدوته دى يا وله · انت مالك ومالها · احنا قد بنت السنباطى · انت انهبلت فى عقلك يا وله · ودى تستعناك تشيل شبشبها ·

محمد : اسكتى يا ولية بلا دوشه فاضية · ايه يعنى بنت السنباطى · امال لو عرفتى اللى فيها ·

أم محمد : فيها ايه يا اللى خالك حسن أبو جمعة الاهبل ·

محمد : أصل ابنك ولد يا مره · والنبى دى لو أعوز تلف ورايا الدنيا ··

أم محمد : على أيه · من قلة الندى ·

محمد : هوانى موش راجل زى بقيت الرجالة ··

أم محمد : هى يا واد الحكاية حكاية رجالة · انت فلاح وهى ست ·

وهكذا نجد اصداء من برنارد شو الذى يقول ان الحل الوحيد لخلق مجتمع صحى هو ازالة الطبقات حتى يستطيع أى رجل ان يتزوج من أية امرأة دون فقدان للكبرياء والكرامة ·· ويجب ألا تقف الفوارق الاقتصادية والطبقات الاجتماعية والحواجز النفسية عقبة فى سبيل الزواج الناجح القائم على الاختيار الحر الذى لا تحده فوارق مصطنعة من رواسب عهود الاقطاع والراسمالية ·· ونستطيع أن نجد هذه الاصداء عند برنارد شو سواء فى كتبه التى كتبها فى الاقتصاد والاجتماع من امثال « دليل المرأة الذكية » أو فى مسرحياته العديدة من امثال مسرحية « مشروع زواج » ·· وهو ينادى بأن الحل الوحيد لمنح الحب الجميل فرصته لاسعاد الناس ببعضهم بعضا يكمن فى تطبيق الاشتراكية التى تنظر الى الفرد على أساس عمله وانتاجه واخلاصه لمجتمعه وليس على أساس ما ورثه أو ما يملكه ··

أما عن الشخصية التالية فى أسرة قمحاوى فهى شخصية محمد ابن قمحاوى الشاب الذى يبلغ من العمر عشرين عاما · وهو يمثل الجانب المتطلع الى حياة أفضل فى شخصية قمحاوى ·· ولذلك فهو يطمع فى الزواج من سعاد ابنة سنباطى ·· ولكن لطموحه حدودا مختلفة منها الجبن الذى

جبلت عليه طبقته ٠٠ ولذلك لن يسـتطيع ان يتزوج منها الا اذا ذابت طبقته فى طبقتها ٠٠ وهذا الأمر ليس بيده على الاطـلاق بل بيد المجتمع الكبير الذى لابد أن يخضع لحتمية التطور وسنة التقدم :

محمد : اصلك هبلة من بتوع زمان ٠ والنبى ليلة واحدة وياها واخليها لك تقوم من الفجر على الغيط ٠ ويعنى حايجرى ايه ان عازت خدمة ٠ ان عازت يا ستى أكرى لها واحدة ٠

أم محمد : (تمسك بالقنو وتضرب الكيس) كنت أكرى لأمك ٠ ياخى جتك النيلة ٠٠ (تلمح السنباطى خارجا فتأخذ القفة وتدخل) ٠

محمد : والنبى لمجوزها وان وقف ابوها قدامى لقاتله ٠

سـنباطى : (يسمع ما قاله محمد) هى مين يا واد اللى حاتتجوزها وتقتل أبـوها ٠

محمد : دى واحده كده من العزب التحتانية يا فندى ٠

سـنباطى : (يغمغم) ياخى جاتك داهية أنت وأبوك ٠٠

وهكذا نجد الاحلام والطموح الذى يحاول محمد تحقيقه يطير من خياله بمجرد أن يسمع سنباطى كلامه هذا ويسأله عن تلك البنت الذى صـمم على قتل ابيها اذا وقف عقبة فى طريق زواجه منهـا ٠٠ فيلجأ الى الكذب الذى يفرض عليه بحكم أوضاع طبقته التى لا تتيح له الأساليب المباشرة والمواجهة الصريحة ٠٠

نصل الآن الى الشخصية الثالثة والأخيرة فى أسرة قمحـاوى وهى شخصية عوض ابنه الصغير الذى يبلغ العاشرة من عمره ٠ ويمثل الجانب الذى لا يعترف بالفوارق الطبقية فى شخصية قمحاوى ٠٠ وذلك راجـع الى طفولته الغضة وحداثته البريئة التى لم تخبر بعد أحوال المجتمع الاقطاعى ٠٠ وهو لذلك يثور ضد سعد ابن سنباطى فى أثناء اللعب عندما يصر الأخـير على أن يصبح القاطرة دائما ويقوم عوض بدور السبنسة ٠٠ وقد اسـتغل يوسف ادريس شخصية عوض فى بلورة مدى عجز قمحاوى فى القيـام بحساباته لدرجة انه يعتمد على طفله الذى يناهز العاشرة فقط من عمره ٠٠

أما عن شخصية الحاج شوادفى المالك الذى يبلغ الستين من عمـره فهو يلعب دور الرجل الذى يتظاهر بالتوفيق بين طبقة الملاك والمسـتأجرين حتى يستطيع بدوره المحافظة على ما يملك ويأمن شر الملاك والمستأجرين فى نفس الوقت ٠٠ ولكن الغريب أن كلتا الطبقتين لا تحبانه ولا تقدران جهوده ٠٠ وقد اقتصر دوره على القاء المزيد من الاضواء على كل من سنباطى وقمحاوى ومد خيط الحوار بينهما حتى يبلغ الذروة ٠٠

وهكذا نجد من دراسـة الشكل الفنى فى مسرحية « ملك القطن » أن يوسف ادريس قد اهتم بتجسيد جوانب الصراع من خلال الاحتكاك بين قطبى

الصراع المثلين فى ســـنباطى وقمحاوى وتطويره تطويرا منطقيا يتمشى مع مضمون المسرحية الذى حملته الشخصيات الرئيسية والثانوية على اكتافها ٠٠ ولكن الفجوة التى احدثتها فجائية النهاية وعدم ارتباطها العضوى بنســيج المسرحية أثرت على المد الدرامى الذى سيطر على جميع خلايا المسرحية ٠٠ ومع ذلك فالمسرحية نموذج مركب وناجح يجســد لنا الصراع الطبقى دون تدخل من الكاتب ٠٠ وهذا من خصائص العمل الفنى الناجح ٠٠

أما عن الشكل الفنى فى مسرحية « جمهــورية فرحــات » وهى من مسرحيات الفصل الواحد أيضا والتى كتبهــا يوسف ادريس عــام ١٩٥٦ وعرضها المسرح القومى فى موســم عام ١٩٥٧ فى عرض واحد مع « ملك القطن » ٠٠ فنجد ان شكلها الفنى يختلف اختلافا جوهريا عن « ملك القطن » وذلك بسبب اختلاف المضمون الذى يؤثر ويتأثر بالشكل النابع منه ٠٠

فالصراع فى هذه المسرحية قائم اساسا فى نفس الصــول فرحات ٠٠ بين مثالية الأحلام ومرارة الواقع أو بين الخيال والحقيقة ٠٠ ولذلك نجــد ان الاساس الذى بنى عليه يوسف ادريس شكل المسرحية الفنى أساس نفسى وابتعد عن الصراع الاجتماعى الناتج من احتكاك الطبقات بسبب الفــوارق العديدة التى تتحكم فى سلوكها كما وجدنا فى « ملك القطن » ٠٠ فالصراع فى « جمهورية فرحات » ينبع من الاحتكاك بين منطقتى الممكن والمســتحيل داخل نفسية الصول فرحات ولذلك يتشكل بناء المسرحية من خلال منطقــة الشعور واللا شعور عنده وتصــير باقى الشخصيات مجــرد أدوات فى يد الكاتب لابراز الانعكاسات المختلفة على نفسية بطله ٠٠ وتنحصر مهمتها فى حفز الصول فرحات الى المزيد من الكلام وكشف ما يدور داخل نفســه من انعكاسات وهواجس وآمال وآلام ٠٠٠٠ الخ ٠٠

ولذلك يستفيد يوسف ادريس من هــذا المنهج الدرامى برسم المنــاخ النفسى الذى سيتحرك فيه بطله عن طريق ايراد لمحات سريعة تساعد المتفرج على استيعاب الخلفية التى سيظهر أمامها الصول فرحــات ٠٠ وعلى هذا الأساس تبدأ هذه المسرحية ذات الفصل الواحد أيضا قبل فتح الستار حتى يتشرب المتفرج بجو قسم الشرطة الذى يعمل فيه الصــول فرحات وفى نفس الوقت لا نجد انفصاما بين الخلفية التشكيليةوالشخصية الدرامية اذ أن الاثنين يعكسان بعضهما البعض ويتفاعلان عضويا ٠٠ ولنأخذ الافتتاحية مثلا على التمهيد السيكلوجى الذى يتبعه المؤلف لربط المتفرج بجسم مسرحيته :

صــوت : داورية ٠٠ كتفان ســلاح ٠٠
(قرقعة بنادق غير منتظمة) ٠
داورية ٠٠ جنبان ســلاح ٠٠
(قرقعة بنادق غير منتظمة) ٠

الضابط : الاوضة الثانية فيها البنات اللى متراقبين ٠

الاومباشى : ايوه يا أفندم ٠٠ تلات بنات ووليه عجوزه ٠

وتستمر اللمسات الدرامية التى يضيفها الكاتب تباعا قبل لحظات رفع الستار حتى يتشبع المتفرج بالجو العام الذى سيتحرك داخله الصول فرحات :

(قرقعــــة ســلاح) ٠

داورية ٠٠ أربعات تشكيلات ٠

داورية ٠٠ كما كنت ٠

داورية ٠٠ لليمين در ٠

داورية ٠٠ معتدان مارش ٠

(وقع اقدام الداورية يسمع من بعيد) ٠

صــوت : (من الخارج) آى ٠٠ والله مظلوم يا افندى ٠٠ والله مظلوم يا عــالم ٠٠ والله مانى عـــارف هى فين ٠٠ حا اموت ٠٠ حا اموت ٠٠ الحقنى يا با ٠٠ حايموتونى ٠٠

(يفتح الســتار) ٠

فرحات : ما تنطق يا بجم ٠٠ اسمك ايه ٠٠

وهكذا تؤكد الخلفية الدرامية الايقاع الذى تســير عليه الاحــداث فالمسرحية حاشدة بايقاعات الحركة المادية عندما تدخل الشخصيات وتخرج بعد القاء مكنونات نفسها وهمومها على مكتب الصول فرحات الذى يســجل القليل مما تقول ويلقى عليهم بالكثير من انعكاساته واحساساته التى تختلف باختلاف الشخصية التى تقف أمامه ٠٠ واذا كانت ايقاعات الاحداث توحى بهدوء وقوعها واحتدامها البطىء فهذا يرجع الى انها قد لعبت دور الابعــاد المختلفة النابعة من نفسية الصول فرحات الغارقة فى الأوهام والســابحة فى الخيالات التى تميل الى خفوت النبرة ونعومة الجرس ٠٠ وقد تركزت كلهــا فى بؤرة الاحساس عند فرحات وهى البؤرة التى تدور حولها وتتفرع عنهــا مواقف المسرحية وشخصياتها ٠٠ ولنحاول تتبع سير الخط الاساسى النابع من المجرى النفسى داخل شخصية الصول فرحات وعلاقاته المختلفة ببــاقى المواقف والشخصيات وبأى اسلوب يحاول المؤلف نسج العلاقة بين الأصــل والفرع أو بين الخط الرئيسى والتنويعة المتفرعة عنه والنابعة منه ٠٠ وبأية طريقة يحاول من خلال هذا النسيج أن يصـــل الى الشكل النهـــائى الذى ارتضــاه لمسرحيته :

فرحات : ما تنطق يا بجم ٠٠ اسمك ايه ٠٠

واحــد : حــلاوة ٠٠

(ترتفــع غمغمة الواقفين) ٠

فرحات : بس ٠٠ اخرس انت وهوه ٠٠ اخرس يا حيوان ٠٠ حــلاوة أيه يا لوح ٠٠ اخرس انت ٠٠ انطق أنت ٠٠ اسمك أيه ٠٠

الواحــد : حــلاوة على حــلاوة ٠

فرحات : بس ·· ولا كلمة ·· بس ·· راجـــع على يا عبد التواب ·· اللى يسمع اسمه يرد كلمة واحدة موش عاوز ·· واللى يسمع اسمه يرد ·· أوقف صف انت وهوه صف يعني صف ·· وجع لما يصفى عنيك منك له ··

وعندما تأخذ المجموعة الواقفة فى عمل صـــف غير متناسق ·· يظهر وجه فرحـــات والكاب فى منتصف جبهته ·· ومعطفه مزرر الى آخـره ·· وتبدو ملامحه قاسية مشدودة لا رحمة فيها ·· ومن الطبيعى ان مثـــل هذه الخلفية الجافة التى تنطق بالروتينية والنضوب لابد أن تنعكس على الصول فرحات فتخرج الفاظه جافة شرسة وتصير كلماته صـــارخة متقطعة توحى بالصراع الذى ينهش روحه ويجبره على الهروب من دنيا الواقع المر الى عالم الخيال الجميـل ·· ولذلك يختلف ايقـــاع الموقف باختلاف نوعيتـــه ·· فالالفاظ جارحة وخالية من الذوق عندما يتعامل مع المترددين على قســـم الشرطة ·· وهذا يتضح من المثـال الذى سبق ذكره مع المتهـــم حلاوة على حلاوة ·· ولكن ايقاع الموقف يختلف اختلافا جذريا وجوهريا عندما يتحدث الصول فرحات عن آماله وهواجسه ·· وهـــو لا يتكلم عنها كمجرد آمـال وهواجس بل يقول لمحمد وهو الافندى المعتقل انه عندما وجـــد ان قصص الأفلام المصرية لا تعجبه ولا تقنعه فقد عقد العزم على تأليف قصة للســينما مستمدا مادتها من حياته الزاخرة بالوقائع وعمله الملىء بالأحداث ·· وهذه القصة تتحدث عن رجل غني جدا جاء من الهند ليقضى بعض الوقت سـائحا بمصر ·· ومن خلال القصة يبدأ الصول فرحات فى رسم جمهوريته الخيالية التى يحاول ان يهرب اليها بسبب ضغط الواقـــع على اعصابه وتشـــتيته لنفسيته ·· ومن ملامحها الرئيسية الشطحات الرومانسية المبالغ فيهـا لأن واقعه نفسه متطرف فى مرارته فلابد ان يكون خياله متطرفا فى حلاوته حتى يتوازن الخيال مع الواقع ولا يجرف أحدهما الآخر ·· ومع ذلك يقطع الواقع بثقله وكثافته حلاوة الخيال دائما ·· ولا شك أن البطل لا يستطيع الاستمرار هائما فى خياله وذلك لأن الواقـع يفرض حتميته ·· وعلى هذا الاســـاس يتدخل الواقع كلما استمرأ البطل اجترار خياله ويبلغ قمـة من قممه ليفرض نفسه طبقا لمنطق الحياة نفسها :

فرحات : ····· ما اطولش عليك ·· الراجل استمخ قوى من صاحبنا المصرى وقعد يضرب كف على كف ·

المـرأة : أهه ·· أهه قليـل الأدب اللى مطلع عينى وهاوسنى ادلعـدى يا خـــويا والنبى وللى نبى النبى ان ما كنتم تحوشـوه عنى لأعمل فيه وأسوى ·· لا أنا عارفه اكل ولا أشرب ولا أنام ·· والنبى اسم النبى حارســك الحق يا خويا · الحق يا خويا حوشوا عنى ··

فرحات : (بغيظ) جرى أيه وليه ·· هى القيامة قامت ·· أيه مالك · ايه ··

ولعل انعدام الامل فى حياة الصول فرحات هو السبب فى جنوحه الى اجترار أحلام اليقظة ٠٠ فعلى الرغم من قضائه ثلاثين عاما فى خدمة الحكومة لم يستطع الحصول على الترقية الى درجة الصول ٠٠ ولو كان هناك أى أمل فى الحصول على ترقية أخرى قبل المعاش لما هرب الى الخيال ولما انتهز فرصة وجود الافندى المعتقل محمد لكى يقص له همومه ومتاعبه ٠٠ لقد بلغت به المأساة الى درجة أن الأسلوب الوحيد للترويح عن نفسه هو أن يقص مأساته لمجرد الحكاية فقط ٠٠ لأنه فقد القدرة على اصلاح احواله أو حتى تغييرها ٠٠ ومن هنا كان الهروب من ضغط الواقع الى دنيا الخيال هو الحل الوحيد للترويض عن اعصابه المنهكة وحياته المملة ٠٠ وهو لا يهتم على الاطلاق بالسؤال عن هوية الافندى المعتقل بل يقاطعه كلما حاول الآخر أن يقول له من هو ٠٠ لأنه انتهز فرصة وجود من يقص له مأساته ٠٠ فنسى طبيعة عمله فى غمرة الأزمة النفسية بل وحاول استعطاف محمد للانتظار بجانبه معتقدا أنه جاء بمحض ارادته ولم يات معتقلا :

محمد : ايه ٠٠ هو المحضر لسه ؟

فرحات : آه ٠٠ لسه ٠٠ هو حايخلص ٠٠ حاضر ٠ أنا عارف أنى عطلتك ٠ دقيقة واحدة وافضى لك ٠

محمد : بس انت ما عطلتنيش ولا حاجة ٠٠ أنا اصلى ٠

فرحات : (مقاطعا) والنبى أنا عارف أنى عطلتك ٠ حاكم انا باجى على الناس الذوق اللى زى حالاتك كده ٠

محمد : يا سيدى والله ما عطلتنى ٠٠ أصلى ٠٠

فرحات : والله عطلتك ٠٠ لكن معلهش ٠ أدى انت بتتسلى ٠ موش بذمتك أحسن من السيما ٠٠

حتى الشخص الذى حاول أن يقص له قصته وينفس عنه مكبوتاته اتضح انه معتقل ٠٠ أى ان الخيال العريض الجامح دخل طريقا مسدودا وانسدت كل منافذ الأمل حتى الكاذب منه مما يجعل المأساة تبلغ قمتها ثم تهبط على سفح الشكل الفنى تاركة البطل تحت ضغط واقعه الرهيب ، وتحت اقدام ايقاع الزمن الذى لا يرحم ، ويعود الى حياته الروتينية المملة التى لا تحمل جديدا بين طياتها والتى تبلور الزيف والكذب فى أبشع صوره ٠٠ ومن هنا كان الخيال فى حياة فرحات أكثر اصالة من الواقع المزيف ذاته ٠٠ فالخيال يمنحه القدرة على الاستمرار فى الحياة ومن هنا كان دوره الحيوى بينما الواقع يحاول سحقه وتحطيمه داخل قبضته ، واطفاء كل بصيص من أمل مترقب :

محمد : ما هو بكرة تترقى وتبقى ملازم تانى وتعلق النجمة وتبقى عال ٠

فرحات : النجمة ٠٠ نجمة ايه يا أستاذ ٠ دى نجوم الفجر أقرب لى منها ٠٠ أنا يا أستاذ خلاص ٠ بقيت كهنة ٠٠ كهنتنى الحكومة

وحياتك ٠ أنا جالى الانذار الأحمر اللى بيبعتوه للى حا يتحالوا على المعاش ٠ من شهر ٠ خلاص ٠٠ يالله حسن الختام ٠٠ تلاتين سنة لما قلبى نشف ٠ جبتهـا من العريش لمرسى مطروح ومن المنزلة لعنيبه ٠ وأهو كله زى ما أنت شايف كده ٠٠ كله كدب ٠٠

ولا يأتى هذا الحديث الا بعد أن استعرض الكاتب نمـاذج عديدة من التفاهة والسطحية والسـذاجة والسخف ممثلة فى الشخصيات التى وردت على الصول فرحات بقسم الشرطة ٠٠ ولكنه لا يكرهها بل يحلم بجمهـورية مثالية تشفى شقاءه وشقاءها الذى ينبع من فوضى الواقع الانسـانى الذى يمسك بخناقها ٠٠ لأن دور هذه الشخصيات لم تعد دور الخلفية التشكيلية التى تبلور الجوانب المختلفة فى شخصية البطل وتبرز ما يدور فى وجـدانه من تيار شعور وهواجس لا شعورية ٠٠ واهميتها منحصرة فى مدى نجاحها فى بلورة شخصية البطل أمام المتفرج ٠٠ لأن المسرحية قائمة أساسا على خط الاحتكاك بين الواقع والمثال أو بين الحلم والحقيقة فى نفسـية البطل ولم تعتمد فى شكلها الفنى وبنائها العام على استعراض جوانب المجتمع وامراضه من خلال الشخصيات التى تتوافد على مكتب الصـول فرحات ٠٠ ولو أن يوسف ادريس اتبع هذا المنهج الاجتمـاعى بعرضه « بانوراما » واسـعة للمجتمع لسقطت المسرحية تحت وطأة هذا المضـمون الذى لا يحتمله شكلها الدقيق الذى ارتضاه المؤلف لها ٠٠ ولفقد يوسف ادريس طريقه بين نمـاذج المجتمع البشرية وتاه منه بطله وسط الزحام ٠٠ ولكنه حرص على أن ينبـع الشكل الفنى لمسرحيته من خلال وجدان البطل ونظرته الخاصة الى الأشياء ٠٠

ولنحاول الآن التدليل على كلامنا هذا من خلال تحليـل الشخصيات التى وفدت على الصول فرحات ومدى نجاحها فى الارتبـاط بالخط الدرامى الممثل للعمود الفقرى للمسرحية ٠٠ فنجد فى هذه الشخصيات أصداء لسأم فرحات وملله من الحياة التى يعيشـها ٠٠ فهو لا يطيق أى رد وليس على استعداد للتجاوب مع أية شخصية ٠٠ ولا يصدر هذا عن عجرفة أو كبرياء أو تكبر بل ينبع من الملل والضجر والسأم الذى قضى على مصادر الأمل فى مستقبله ٠٠ وعلى هذا الأساس انقطعت سبل التفاهم بينه وبينها وسـار كل منهما فى خط مواز يميـل فى نفس الوقت الى التنـافر بحكم التناقض الشاسع القائم بين عالميهما ٠٠

فرحات : لكاعة موش عايز ٠٠ هى كلمة وحيـاة مين شدت رجلك أنت وهـو ٠ (الواقفون يزومون) ٠

صـوت : ما بلاش شتيمة بقـا

فرحات : اخرس عمى فى عينك وعين اللى جابوك ٠٠

صـوت : ما بقالنا خرسانين من امبارح ٠ حد اتكلم ٠٠

فرحات : باقول لك اسكت احسن أقوم اقطع لسانك ٠٠ ده ٠٠ اخرس ٠٠

صـــوت : خرســنا ٠

فرحات : ما تتكلمش ٠٠ ما تنطقش ٠٠

صـــوت : موش ناطقين ٠

(اصوات زمزأة فى الصف)

صـــوت : ايه ده

صـــوت : ما أحنا ساكتين أهــو

صـــوت : كلونا بقى

صـــوت : دى ما كانتش ليلة

فرحات : (محرجا) يا واد أنت وهو ٠ انكتم منك له ٠ لحسن وحيــاة تربة أبويا أخلى ليلتكو أسود من قعر الحلة ٠

صـــوت : (منفجرا) هى حاتسود أكتر من كده ٠٠ بقالنا عشر تيام ٠ كل يوم اخرس ٠٠ مستنيين الفيش ٠٠ النيابة افرجت عنا بقالنا سنة ٠٠ وكل يوم لســه ما جاش ٠٠ ايه هو ده ٠٠ موش بنى ادمين ، واللا اللى خلقنا نسينا ٠

ثم ينادى على الأســـماء التى تثير الضحك مثل « محمد على نعجه ـ على أحمد نويتو ـ سعد الدين علم الدين فتح الدين ـ عبد الحليم شبارة ـ سعد رجب سعد الله محمد رجب ـ سليم جحا ـ أصلح على منصور الشهير بالبرنس ـ الخفيف على الخفيف » ٠٠ ورغم هذا لا يضحك الصول فرحــات كما لو كان قد فقد روح الفكاهة أو الاحساس بها ٠٠ أو انه آمن بأنه يجب الا يضحك للدنيا مادامت لم تضحك له فى يوم الأيام ٠٠ وهكذا تكشف لنــا هذه الشخصيات الجانب المظلم فى شخصية فرحات برغم أننـــا نضحك من كلامه وربما احسسنا اننا نشاهد بطلا كوميديا من الطراز الأول ٠٠ لكن من الواضح أن عنصر المأساة يكمن داخله برغم كل مظــاهر الفكاهة التى تغلف شخصيته ٠٠ ولذلك يختم كلامه عن هذه الشخصيات بقوله :

« يالله خدهم يا عبد التواب خليهـــم يغوروا ٠ دى بلد أيه دى اللى فيها الأشكال دى يا خويا ٠٠ يالله انجر منك له ٠٠ »

بعد ذلك تغادر هذه الشخصيات مكتب الصـــول فرحات وهى تغمغم باللعنة على هذا الواقع المر ٠٠ معتقدة أن الصول يمارس كل أنواع التعسف والتحكم بسبب عجرفته وكبريائه ولا تدرك أنه فى مأساة مثلها تماما ٠٠

وبعد ذلك تدخل المرأة العجوز التى تتصــنع البكاء وتتهم الشـــاب بمعاكستها برغم تحذيرها له وشكواها منه الى أبيه وجده وعمه وخـــاله

وابنة اخته ٠٠ ومن الواضح انهـا تكذب وتدعى هذا لأنهـا لم تستطع أن تستحوذ على الشاب الذى فى عمر ابنها ٠٠ ثم تطلب من الصول فرحات أن ياتى به الى القسم لكى يرهبه حتى يبتعد عنها وهى فى قرارة نفسها تتمنى أن يقترب منها باية طريقة ٠٠ ويدرك الصول فرحات انها تستغله كوسـيلة للوصال بينها وبين الشاب ٠٠

ولنتخيل قمة المأساة عند رجـل مثل فرحات تربى فى طهنا الجبـل باقصى الصعيد على أساس أن الرجولة لا تقتضى مساعدة الوصال بين الرجل والمرأة حتى ولو كان مغلفا وبعيدا عن الشـبهات ٠٠ ولذلك يحـول هذه المسألة شعوريا أولا الى العسكرى عبد الرؤوف الذى يحاول بدوره التنصل من القيام بها ولكن الصول فرحات يرجوه ويكاد يستعطفه حتى يقبل اخيرا ٠

ثم يجد الصول فرحات نفسه وسط معمعة من المشكلات لا يد له فيهـا على الاطلاق ٠٠ تماما مثل الانسـان الذى يولد فى العالم ويجـده مليئا بالمشكلات والالغاز والمتناقضات التى تدور حول حيـاته ولا يد له فيها على الاطلاق ٠٠ ومع ذلك تؤثر على حياته ومستقبله وربما وضعت حـدا لها ٠٠ وربما لم يخطر هذا المضمون الفلسفى على بال يوسف ادريس وهـو يخلق بطله ويبنى شكل مسرحيته الفنى ٠٠ أو لأنه لا يتسق كثيرا مع المضمون العام الذى يمتاز بالخفة والرشاقة ولكن هذا لا ينفى وجود لمحات كثيرة من موقف الانسان الذى يجابه مشكلات لا يد له فيها ولا قبل له بها ٠

وعلى هذا الأساس يجد فرحات نفسه وسط صراخ بقـايا الشجار بين الكمسارى والعامل عندما يدخلان عنده بعد معركة دامية ٠٠ ويتحول العالم فى نفسه الى مستشفى للمجاذيب لا رابط بين جزء وآخر ولا علاقة بين شىء وآخر ٠٠ فوضى شاملة تنم عن خطأ فى تكوين الناس أنفسـهم أو فى تركيب العالم ذاته ٠٠ وعندما تخرج المجموعة يقول لمحمد الافندى المعتقل :

فرحات : اف ٠٠ اف ٠٠ اقسم بالله الاشغال الشاقة ارحم ٠٠ بذمتى ودينى اتحبس سنة ولا اقعد هنا ساعة ٠
(يلتفت بعينـه) ٠

محمد : ايه ٠٠ الشغل كتير والا ايه ؟

فرحات : يوهوه يا اسـتاذ ٠ هو ده شغل ٠ ده مورسـتان ٠ الناس اتجننت يعملوا ايه ٠ حايخس عليهم حاجة ٠ كله على دماغنا ٠ اللى معور نفسه واللى ضاع منه شاكوش ٠٠ واللى كان نايم قال وراحت طاقيتـه ٠ ونروح بعيـد ليه موش دى واقفة من الصبح ٠ مالك يا بت ٠ ابقى موش الصـول فرحات ان ما قالت انهم ضربوها وخدوا صيغتها ٠٠

ويصدق حدسه فعلا وتشكو البنت من ضرب « أم سكينة والبنت عيوشة وبنت اختها نبـوية والـ ٠٠٠ » لان أم سكينة « عضتنى هنا فى كتفى ٠٠

·· وزغدتنى فى بطنى ·· والبت عيوشة قلعتنى الحلق » ·· ويجد نفسه مطالبا بوضع حد لكل هذه المشكلات ·· وما أن يفرغ من حل واحدة حتى يواجه بأخرى ·· وهكذا يقع فى دوامة ليس لها قرار ··

ولا تبقى الشخصيات فى ذاكرتنا بأكثر من الأثر الذى تتركه فى نفسية البطل ·· حتى الأسماء لم يحاول الكاتب أن يطلقها عليها حتى لا يشتت تفكيرنا ويبعدنا عن بؤرة المسرحية المتمركزة فى وجدان بطله ··

ثم تعود الأرملة التى تعاكس الشاب الصغير لتؤكد بعودتها الدائرة المفرغة التى يدور داخلها البطل ·· ويتكرر ظهور الكمسارى والعامل والبنت التى ضربت ·· لكى يمنع دخولهم استرسال الصول فرحات فى أحلامه التى تدور حول جمهوريته المثالية التى الغى منها الشقاء والتفاهة والسخف ·· الخ ·· حتى يعود دائما الى أرض الواقع المرير الذى يلعب دور القدر الذى لا يمكن الهروب منه ·· وينتهى الأمر بهروبه من الواقع بعودته الى الاندماج فى قصته الخيالية ·· ولكن بعد تشتت تفكيره واحساسه بجثوم الواقع الذى يلعب دور القدر الرهيب ويحاول الرجوع الى استعمال اللهجة الرقيقة التى تتمشى مع أحلامه المثالية ولكن الواقع لا يمنحه الفرصة اذ يكتشف أن الاستاذ محمد الذى تكلم معه عن جمهوريته المثالية عبارة عن مجرد شاب معتقل ·

فرحات : (يخرج رجال الاسعاف ويلتفت فرحات للعسكرى) واقف ليه يا جدع من الصبح · بتتصنت ·

عسكرى : لا أصلى لا مؤاخذة · حرس على الأفندى ··

فرحات : حرس على الافندى دهه · على الاستاذ ·
(يلتفت بدهشة الى محمد ثم يصمت فترة ويقول)
هو انت منهم ؟ ·

محمد : من مين ·· المهم · الراجل اعلن ايه فى الاذاعة ·

فرحات : (بصوت تائه وهو يعود ويجلس على الكرسى وراء مكتبه) :
آه ·· والله ما انا فاكر · يا شيخ فضك · أهو كلام · يا تسمعه يا ترخيه · انت بتصدق ؟

(ثم يشد جلد وجهه · ويجذب الكاب حتى يبلغ منتصف جبهته ثم ينظر بشراسة الى العجوز الواقف أمامه فى أول صف المتسولين ويرعد فيه) ·

ـ ما تنطق يا بجم ·· اسمك ايه ؟ ·

وتنتهى المسرحية عند هذا الحد بعد أن سيطرت نغمة الواقع على ومضات المثال مما يدل على أن الخط الذى بدأ به يوسف ادريس مسرحيته قد انتهى عنده ·· ولا يحدث تغيير للبطل من خلال الأحداث والمواقف المكونة

للشكل الفنى سوى انعدام الأمل كلية فى المستقبل وخيبة الرجـاء التى تعقب شطحات الخيال اذ لابد من سيطرة الواقع لأن منطق المسرحية يحتم ذلك ·· ومن هنا كان دوران البطل فى هذه الدائرة المفرغة منطقيا مع الخط الاساسى الذى بدأت عنده تشكيلات البناء المعمارى للمسرحية ثم عودة هذا الخط فى نهاية المسرحية أقوى مما بدأ ·· ولا يعنى هذا أنه لم يحدث تطوير للحـدث أو الشخصية بالمفهوم التقليدى ولأننا نحس بعد قراءة المسرحية أو مشاهدتها ان ثمة شيئا هناك داخل الصول فرحات يدفعه دائما الى الهروب من واقعه المر الى أحلامه الجميلة ·· ولكن يخفت ايقاعه فى نهاية المسرحية بل ويتلاشى تماما ·· ولذلك نخرج من المسرح باحساس درامى غير الذى دخلنا به ·· وهذا هو المعيار الفنى الدقيق الذى تقاس به درجـــة التطوير فى الحـدث والشخصية من خلال المواقف التى يقدم عليها الشكل الفنى ·· ويؤكد فى الوقت ذاته أن المسرحية لم تكن مجرد صورة تسجيلية لشخصية الصــــول فرحات ولكنها كانت خطا دراميا بدأ من الاحتكاك بين منطقة الواقع وعالم المثال ·· أى بين منطقتى الشد والجذب فى نفسية البطل ·· واستمر الكاتب فى نسج العلاقة ومدى الهبوط والارتفاع فى معيـار الاحتكاك حتى انتهى الى النتيجة التى وصل اليها بتغليب خط الواقع وهو ما يتمشى مع كل المقدمات التى بدأت مع المسرحية ·· فلم يكن من الممكن أن يستمر الصـــول فرحات فى التكلم عن جمهوريته المثالية على أساس أنها الحل الوحيد لشقاء الناس والعلاج الناجع لأمراض المجتمـع ··

واذا كان الشكل الفنى فى مسرحية يوسف ادريس يوحى بالحتميـــة القدرية المفروضة على الانسان ·· فلا يعنى انه متشائم ·· ولكنه كفنان لابد ان يغلب الخط الذى يفرضــــه منطق المسرحية ذاته ·· ولذلك يجب ألا نحكم على فنان بالتشاؤم أو التفاؤل ، بالايجابية أو السلبية ، بانتصار الانســان أو انهزاميته الا بعد التأكد من النهاية التى يفرضـــها الشكل الفنى نفســه وليست النهاية التى يتدخل بها الكاتب شخصيا ويفرضها على البنـاء فرضا من عندياته ·· فكل ما يهمنا أننا أمام عمل فنى معين له شكل فنى معين ·· ومدى نجاح الكاتب فى التوفيق بين الشكل والمضمون وجعلهما كلا متكاملا ·· وهذا يؤدى بنـا بدوره الى ما يقوله النقـاد بأن يوسف ادريس يعتمد دائمـا على قصصه القصيرة فى بناء مسرحياته ·· أى أنه يحاول مسرحة قصصه وصبها فى قالب درامى ·· يقـــول الدكتـــور على الراعى فى مقـــدمته « لجمهورية فرحات » :

« وقد وضـــع يوسف قدما أولى على سلم المسرح حينما كتب قصـــة « جمهورية فرحات » والذى يقارن هذه القصة بالذات بباقى قصص الفنـان سرعان ما يخرج من المقارنة بحقائق معينة كلها تشير الى اشتغال لاواعية الكاتب بلون من الوان الكتابة المسرحية ··

ففى هذه القصة يطغى الحـوار على السرد طغيانا واضحا حتى ليبلغ الاحدى عشرة صفحة من صفحات القصة الثمانى عشرة والى جوار هذا ، يستخدم الحوار كوسيلة الفنان الأساسية لايصال مادته الى القراء · فنحن

نتعرف الى جوهر القصة ـ وهو حلم فرحات بجمهورية تشفى شقاءه وشقاء النماذج البشرية التى تتوارد عليه كل يوم ، عن طريق كلام الصول الصارم ، ذى القلب الطيب ، الذى يصبح فى الواقع الراوى الوحيد للقصة ، بينما يتراجع الراوى الاسمى وهى الافندى المعتقل ـ الى الخلف ، وتصبح مهمته حفز الصول فرحات الى المزيد من الكلام ·

أى ان الحوار فى هذه القصة لا يستخدم كاحدى وسائل الايصال ، كعامل مساعد من عوامل رسم الشخصيات ، وسرد القصة ، وتدعيم الجو ، بل يستخدم بصفة رئيسية لتحقيق كل هذه الاهداف ، فالحوار هنا درامى وليس حوارا قصصيا · والدليل على هذا اننا لا نستطيع الاستغناء عنه بترجمته الى سرد ـ وهذا أمر سهل نسبيا فى القصص العادية ـ لأن مثل هذه المحاولة لن تسىء الى القصة فحسب ، بل ستهدمها من أساسها ، فهى ستقضى على شخصية فرحات قضاء مبرما ، لأن هذه الشخصية مبنية بناء دراميا ·· خلقها الفنان لكى تفصح عن ملامحها النفسية عن طريق الكلام أولا ، والاصطدام بباقى الشخصيات ثانيا ، اصطداما ماديا وفكريا ، وهذا كله هو وسيلة المسرح الى التعبير ··

الى جوار هذا نجد قصة « جمهورية فرحات » مليئة بالحركة المادية : أناس يدخلون ويخرجون يلقون بهمومهم ومشاكلهم أمام الصول العجوز ، وهو قابع وراء مكتبه ، يدون شيئا من أقوالهم ، ويعطيهم من أقواله هو أكثر مما يدون · وهذا اللون من ألوان الحركة يناسب الصنعة المسرحية كل المناسبة ، فهو مطابق للنموذج المسرحى الذى يحد الحركة ـ بصفة عامة ـ ويهدىء من سرعتها ، ويركزها فى مكان واحد ، ويكون هو المركز الذى تدور حوله وتتفرع عنه احداث القصة وتضطرب فيه اشخاصها » ·

ثم يستأنف الدكتور على الراعى كلامه عن الاسلوب الذى اتبعه يوسف ادريس فى تحويل قصته الى مسرحية فيقول :

« فماذا فعل المؤلف لكى يحول القصة الى مسرحية ؟ لم يفعل شيئا كثيرا فى رأيى · فهو أولا لم يزد على حوادث القصة الا حوادث قليلة من نوع حادثة الشجار بين الراكب والكمسارى · وهذه الزيادة كانت اضافة متسقة مع باقى الحوادث ، ولم تكن تغييرا · هى كانت زيادة على الشكل القديم وليست خروجا عليه ·

أما فيما عدا هذا ، فلم يحتج المؤلف الا الى البحث عن استهلال حركى لحوادث المسرحية ، بدلا من الاستهلال السردى الذى نجده فى القصة · وهذا الاستهلال وجده ببراعة ـ فى تحركات الداورية من وراء الستار ، وان كانت هذه التحركات نفسها موجودة ومستغلة فى القصة · ثم ترجم المؤلف فترات السرد القصيرة فى القصة الى حركات وارشادات مسرحية ، وأحكم خروج ودخول الشخصيات ووقته توقيتا مضحكا (كما فى حالة الكمسارى والراكب) وبارعا لطيفا (كما فى حالة صاحب البقالة) ، ثم نظر فاذا بين يديه مسرحية من فصل واحد قد وصلت حدا من النضج لا يمكن أن نصدق معه ان المؤلف لم يكن يفكر تفكيرا مسرحيا من قبل هذه المحاولة » ··

ولكن هل تهمنا الى هذا الحـــد الخطوات التى اتبعها يوسف ادريس لتحويل قصته الى مسرحية ؟ • فى اعتقادى أن هذا يشتت ذهن القارىء أو المتفرج عن المسرحية كبنيان درامى مستقل بذاته وله شكله الفنى الخـــاص به •• لأن حكمنا على العمل الفنى يجب أن يكون صادرا عليه كما هو وكما وصل الينا •• ولايهمنا على الاطلاق أن نقارن بين المنهج الفنى الذى يتبعـه الفنان فى كتابة القصـة والشكل الفنى الذى يصب فيـه مسرحيته •• نظرا لاختلاف المنهجين اختلاف كائن حى عن كائن آخر •• فالقصة قد تعتمـد على الوصف والسرد وأحيانا التقرير بينما المسرحية لا تحتمل هذا على الاطلاق لان شكلها الفنى يحتم عليها لفظ مثل هذه العناصر والا خرجت عن اطـــار المنهج الدرامى لخلقها •• ومع هذا فالدراما هى اســـاس الخلق الروائى أيضـــا •

واذا كان المنهج الدرامى قد تسلل الى قصـة يوسف ادريس وحـــول الحوار القصصى الى حوار درامى •• فهذا صادر عن حتمية وجود المنهج الدرامى فى أى عمل فنى والا خرج هذا العمل عن دائرة الفن عـــامة •• فالقصة التى تخضـع للمنهج الدرامى هى قصـــة جيـدة دون شـك ولكن هـــذا لا يحتـم تحويلهـا الى مسرحية بالضـــرورة •• فمـن الممكن جدا أن نجـــد قصـــة بهذه الاوصـــاف ولكنهـا تفشـــل اذا حولت الى مسرحية •• لأن الكاتب يبدأ فى كتابة العمل الفنى ومضمونه لا ينفصـــم عن شكله •• فالعملية ليست صب المحتوى داخل قالب وليكن أى قالب •• ولكن القالب يحتمه المحتوى •• وبالتـــالى اذا فرض قالب معين على محتوى معين يتنافر مع طبيعته ويتناقض مع كينونته فلابد أن يسقط العمـــل الفنى جثة هامدة لأن عملية انفصال المضـمون عن الشكل تقابل انفصـــال الروح عن الجسد اذا جاز لنا هذا التشبيه ••

وعلى هذا الاســـاس يجب أن يكون حكمنا على مسرحية « جمهـورية فرحات » نابعا من اتحاد المضمون بالشكل المسرحى اتحادا عضويا وسواء تشابه مضمون القصة مع مضـمون المسرحية أو لم يتشـــابه فيجب ألا تترك المسرحية الى مقارنتها بالقصة الشبيهة لها لأننا بهذا نحول الاهتمام من العمل الفنى نفسه الى اهتمامات أخـــرى لا تساعدنا فى استيعاب العمـــل ذاته وتحليله وتذوقه •• واذا طبق هـذا المنهـج الموضـــوعى على مسرحية « جمهورية فرحات » فسنجد أن يوسف ادريس قد وفق فى اخراج مسرحيته فى الشكل الذى يحتمه مضمونها هى وليس مضمون القصـــة ، لأنه مهمـا بلغ التشابه بينهما ، فالاخـتلاف بين الى حد التناقض بسبب انتمـــاء كل منهما الى جسم آخر له تفاعلاته الخاصة وكيانه الذاتى وعلاقاته الداخلية بين جزئياته التى تمنحه صفتى الخصوصية والاختلاف عن أى عمـل فنى آخر حتى ولو كان من نفس النـــوع الفنى كالمسرحية مثـــلا •• أو من خـلق الفنـان نفســـه •

بعد هذا نأتى الى دراســـة الشكل الفنى فى مسرحية يوسف ادريس التالية « اللحظة الحرجة » التى كتبها يوسف ادريس عام ١٩٥٧ وعرضـهـا المسرح القومى عام ١٩٥٩ والتى نجد فيها خط الصراع الاساسى المكون للشكل

الفنى ينبع من الاحتكاك أو الصراع بين الجيل القديم الممثل فى الأب نصار والأم هنية وبين الابناء عامة وسعد خاصة ٠٠ ولكن قارىء المسرحية يلم بجوانب الشكل الفنى أكثر من المتفرج لأن وصف المنظر يضيف الى معلومات القارىء ملامح أخرى للموقف والجو لا يستطيع المتفرج الحصول عليها لأنها مكتوبة فى توجيهات الاخراج ٠٠ وربما لا يضيف وصف المنظر الكثير الى الشكل الفنى أو ربما لا يفيده أو يضىء جوانبه بالنسبة للقارىء ٠٠ ولكن هذا لا ينفى وجود فارق بين المسرحية فى أثناء القراءة والمسرحية فى أثناء التمثيل ٠٠ يقول يوسف أدريس فى وصف المنظر :

« حجرة (القعاد) فى بيت مصرى متوسط ٠ وهذه الحجرة ليس لها فى الغالب مكان محدد فى البيت ، فأحيانا تكون فى الصالة ، وأحيانا أخرى مستقلة وفى أحيان قليلة تستعمل حجرة نوم الابوين ٠ وحجرة القعاد هى اكثر الحجرات استعمالا ، فالصالون لا يفتح الا للضيوف ، وأدوات السفرة تستعمل للزينة أكثر مما تستعمل لتناول الطعام ، هذه الحجرة هى بؤرة البيت فيها يمرح الأولاد وهم أطفال ، وينامون على ركب أمهاتهم وآبائهم ، وفيها أيضا يجلسون اذا كبروا واضعين ساقا فوق ساق يطلبون المصروف بالحاح وينظرون باشمئزاز الى الأثاث العتيق الذى طالما عشقوه وهم صغار ٠ هى الحجرة التى يستقبل فيها الأصدقاء والمقربون ، ويدبر فيها المستقبل ، ويزاح الستار عن اسرار الاسرة المنيعة التى لا يعرفها احد ٠

والحجرة فى اثاثها مريحة كجلباب النوم ٠ الأناقة تحتفظ بها الاسرة للمدخل وحجرة الصالون وكل ما تقع عليه عين الغريب ، أما فى هذه الحجرة ففيها كل ما هو غير أنيق ومريح ، الكنبة الاسطنبولى المعتادة ، والصور التى رسمها الأولاد وهم تلاميذ صغار مثبتة بمسامير الى الحائط وكانها اوسمة مجد ، ولا مانع من حمار مرسوم بالفحم على الحائط او عروسة ٠ القلل فى الشباك (حتى مع احتمال وجود ثلاجة فى البيت) فماء القلة حلاوته لا تقارن عند الأم بأى ماء مثلج ٠ هناك أيضا دولاب قديم ، ضلفه مفتوحة باستمرار ومحتوياته تبدو للعيان ، وفوتيل مستعمل يجلس عليه الوالد فى العادة ، ولكن فى أغلب الاحيان تحتله الأم ٠ شماعة ملابس عليها ما لا يقل عن ٥٠ قطعة » ٠٠

ثم يصل المؤلف الى وصف المنظر الذى يمكن أن ينفذه مهندس الديكور ويخرجه المخرج الى الوجود ٠٠ وذلك بالوصف المادى للأثاث الموجود فوق المنصة كالشماعة والمرآة وحبل الغسيل وأبواب الحجرة ونوافذها ٠٠ ثم تحديد وقت المسرحية اذا كان مساء أو صباحا ٠٠ الخ ، وهو ما يمكن أن يراه المتفرج فوق المنصة فعلا ٠٠ أما السرد الذى اوردناه حول وصف الكاتب لحجرة الجلوس وكيف تستعملها الأسرة ونظرة الابناء اليها ٠٠ الخ فلا يعلمه المتفرج لأنه لا يمكن أن ينفذ على المنصة لاتباعه منهج السرد القصصى ورغم أن وصف الحجرة وسرد الآراء والاحساسات التى تثيرها لا يفيد الشكل الفنى لأن الصراع بعد ذلك سيدور بين الجيل الجديد والقديم ٠٠ فانه فى نفس الوقت يعطى فكرة مغايرة للشكل الفنى للقارىء عن تلك التى يأخذها

المتفرج ·· واذا كان هناك ما يفيد الشكل الفنى من خـــلال هذا السرد فلن يخرج عن هذه الجملة « هى بؤرة البيت فيهـا يمرح الأولاد وهـم أطفال ، وينامون على ركب امهاتهم وأبائهم وفيها يجلسون اذا كبروا واضعين ساقافوق ساق يطلبون المصروف بالحاح وينظرون باشمئزاز الى الأثاث العتيق الذى طالما عشقوه وهم صغار » وهى عبارة توحى بتمرد الابناء على آبائهم وثورتهم على التقاليد القديمة والمفـــاهيم البالية التى تســيطر على ســـلوك آبائهم وتحد من تطلعاتهم وتقيد تصرفاتهم ·· وهو خط الصراع الاساسى الذى يلعب دور العمود الفقرى للبناء العام للمسرحية ··

من خلال دراسة الشكل الفنى القائم على منطقة الصراع بين الجيـــل القديم والجديد يتبع يوسف ادريس نفس الحيلة الدرامية فى « جمهـــورية فرحات » فى بدء الحدث الدرامى قبل أن يرفع الستار حتى يعد المتفرج نفسيا لتقبل ما سوف يدور فوق المنصة عند رفع الستار ولن يحتاج لتهيئة نفســـه لذلك ·· وهو السبب فى أن عـــلاقة المتفرج بالمنصــــة لا تكون حميمة فى الدقائق الأولى للعرض ، لانه ينهمك فى اعداد نفسه سيكلوجيا لاســـتيعاب ما يدور أولا ثم التجاوب معه · ولكن يوسف ادريس فى « اللحظة الحرجة » يتبع منهج الايهام ببدء الحدث قبل رفع الستار رغم ان الحـــدث الحقيقى لم يبدأ الا بعد رفع الستار ·· وذلك بتقديم الموقف دون أية افتتاحيات لدرجـة ان المتفرج قد يفاجأ بأن الحوار قد بدأ قبل رفع ســـتار وان الشخصيات مستمرة فيه بعد رفع الستار وكأن الستار لم يرفع بعد ·· وهى حيلة جميلة تدخل وجدان المتفرج داخل حنايا الشـكل الفنى للمسرحية بسرعة وحســـم وتربطه بخط الصراع الاساسى دون أية مقدمات تعوق الحـــدث وانطلاقه من خلال العلاقة الحية بين الشخصية والموقف ·· وعلى هذا الأساس يرفـــع الستار ونفاجأ بحوار بين هنية ممثلة الجيل القديم وبين ابنها سعد ممثل الجيل الجـديد الثـــائر على تقاليد القـــديم ومفاهيمه ·· تبدأ المسرحية بالأســلوب التالى :

هنيـــة : وان مت ؟ ·

ســـعد : ابقى انشاء الله فى داهية ·

هنيـــة : واعمل انا ايه ؟ ·

ســـعد : تعملى اللى تعمليه ·

هنيـــة : ما انتم أصلكم جنس جبار · وقلوبكم مش منكم · لو كنت تعبت زيى وحبلت وولدت ورضعت وسهرت الليـــالى تداوى وتبكى كنت عرفت أيه قلب الأم · انما انتم اصلكم جنس جبـار قلبــه مش منه · يا أخى بلا نيلة ·

ســـعد : اسمعى يا وليه · كتر الكلام مش ح يفيد · أنا ليه دماغ بفكر بيها · واللى على كيفى حا أعمـله · ســـامعة والا ما انتش ســـامعه ؟

هنيــــة : سامعة يا أخـويا · ما تضربلك قلمين وتسكت · وعلى آخـر الزمن بتقول لى يا ولية · (ثم بصوت عال فجأة) بس قولى لى ، بس ، بتعملوا أيه فى التداريب دى ؟ · وبعدها ايه ؟ ·

ســـعد : بعـدها نحارب ·

ويتضح لنا أن ســعد يريد أن يستعد للحـــرب المحتملة التى سيشنها الاستعماريون بعد تأميم قناة السويس ولكن أمه هنية تعارض لأنها لا تخاف من الموت بدافع من عاطفة الأمومة التقليدية التى لا تنظر الا الى بيتها وسعادته بصرف النظر عما يجرى خارجه ·· حتى ولو أثر هذا الخارج على داخل منزلها بعد ذلك ·· المهم أن تعيش لحظتها وحولها أبنـاؤها وبناتها دون أن يمســهم سوء أو أذى ·· وبهذا الأسلوب يقدم لنا الموقف دون أى تدخـل منزلها بعد ذلك ·· المهم أن تعيش لحظتها وحولها أبناؤها وبناتها دون أن بالجانب الذى يسانده الكاتب ·· وان كان شكل المسرحية نفسه يوحى لنـا بتعاطف الكاتب مع الجيل الجـديد الممثل فى ســعد واخوته ·· فهذا لأن الخيوط الممتدة داخل نسيج المسرحية تحتم ذلك وليس لأنها رغبـة الكاتب الشخصية أو رايه الخاص ·· فالكاتب لا يحاول أن يدس أنفه ليقنعنا بهـذا التعاطف بل ترك عمله الفنى يتفاعل من داخل نفسه لكى يقنعنا بمنطق الفن :

هنيــــة : وتجينى شايلينك البعيد على نقالة ·

ســـعد : أهو يفضل لك مسعد ومحمد ·

هنيــــة : (بلهجة شديدة التأثر) والله ما يمكن · دا انت اللى فيهـم والله لا مسعد ولا محمد ولا عشرة زى مسعد ومحمد (تنهمر من عينيها الدموع وتواصل الكلام) بقى ربيناك وعلمناك وبدل ما نخليك تشتغل بعد الثانوية زى ابن أم محمود واللا زى سلامة افندى ما عمل فى أولاده ، بدال كده صرفنا عليـك دم قلبنا ودخلناك الهندزة علشان تيجى فى الآخر وتبهدلنا كده · طب ان ما كنتش علشانك أنت أعمل خاطر لنا احنا · (بتأثر شديد) والنبى كنت أموت نفسى يا دهوتى ··

ولكى يؤكد الكاتب حياده الموضوعى فنيا ، اضـــاف بعض لمسات الاندفاع والسذاجة ولمحات التهور والعفوية الى سعد لكى لا يحس المتفـرج أو القارىء بتعاطفه الا من خلال نسيج المسرحية عنـدما تحتدم الأحـداث وتتوالى المواقف · وبـذلك لا يفرض رايه الشخصى لأن المسرحية مازالت فى بدايتها ولم تؤكد شيئا بعد باسلوب الفن ·· وأى تأكيد او انحياز الى جانب معين معناه الابتعاد عن الموضوعية المفروضة فى نظرة الفنان الشــمولية الرحبة ·· ولذلك لا نجد الجيل الجديد يتصف بالمثالية المطلقة البعيدة عن مواطن الضعف والسطحية بل نجد فيه ما نجده فى كل البشر من اندفاع وتهور وطول لسان فى بعض الاحيان ·· وهذه التناقضـات التى تتفاعل داخـل الشخصية هى التى تجعلها تنبض بالحياة وتبتعد بهـا عن منطقة التجريد

المثالية والتى تتحول فيها الشخصية الى فكرة مجردة تســير على قدمين وينتهى وجودها على المسرح بانتهاء الفكرة ذاتها ٠٠ وينتهى وجودها بالتالى فى وجـدان المتفرج بمجـرد فهمه العقلى البحت للفكرة التى تمثلهـا الشخصية ٠٠ ولكن الفن لابد ان يشغل العقل والقلب فى آن واحـد والا خرج من دائرته الانسانية الشاملة الى داخـل الدراســة البحتـة التى تتعامل مع العقل فقط :

سـعد : (منفجرا) يا عـالم علمتونا الجبن ٠ يا عالم خليتم الدنيا تركبنا وتهز رجليها ٠٠ الأم فى بلاد بره بتشيل البندقية وتحارب ٠ امهات زى الأسود بيطلعوا رجاله وانتم هنا شـاطرين تكسروا مقاديفنا ٠ طول عمركم عايشين فى ذل وعاوزين تذلونا معاكم ٠ اسمعى يا وليـة ٠ تلاتة بالله العظيم انا بادرب وح ادرب وح احارب وانشاء الله يتهـد البيت ده فوق رؤوسكم (ثم يكمل انفجاره بسكوت مفاجىء وينظر لها شزرا) ٠

هنيـة : (مغيرة طريقتها) يا ابنى انا امك ٠

سـعد : امى ما تهبطنيش ٠

هنيـة : انا خايفة عليك يا ابنى ٠ هو ده حرام كمان ٠ قلب الأم يا ابنى ٠

سـعد : هو ما فيش حد له ام الا انا ٠ ما الدنيا كلها امهات ٠

هنيـة : لو كنت ام ما كنتش تقول كده ٠

ويتضح من الموقف الســابق أن الأم فى واد والابن فى واد آخر ولن يلتقيا بحكم اختلاف الجيل وتناقض الثقافة وتباين التقاليد وتنوع المفاهيم ٠٠ ويبالغ يوسف ادريس فى تأكيد هذا المعنى فينزع الى التقــرير المباشر على لسان سعد الذى يقول لأمه :

« مافيش فايده ٠ انتى فى وادى وانا فى وادى ٠ لا ح افهمك ولا ح تفهمينى ابدا ٠ يلعن ابو دى عيشة ٠ تلاتة بالله العظيم » ٠

ولم يكن هناك مبرر لأن يقرر الكاتب هذا على لســان الشخصية لان الموقف كله والحوار الدائر بين سعد وامه يوحيان بهذا فى أسلوب درامى ٠٠ ولكن يوسف ادريس لا يستمر فى استعمال هذا المنهج التقــريرى بل يلجأ الى التجسيد الحى لانفصال جيل الابناء عن الآباء وثورتهم العارمة ضـدهم وذلك من خلال شخصية كوثر أخت سعد التى تمثل ثورة الفتاة ، وتمنح بعدا آخر للصراع الناشب داخل بنيان المسرحية بين القـديم والجديد ٠٠ وبذلك يبعد الخط الأساسى فى الشكل الفنى عن التسطيح والوضوح الساذج لالقاء اضواء متعددة عليه من جوانب مختلفة :

هنيـــة : (لكوثر) اسمعى يابت · انتى عارفة أبوكى ما يعرفش حاجة عن التداريب دى · والنبى ان بزيتى بكلمـــة لأكون قاطعـــة لسانك من سقف حلقك ان سال عليه قولى خـــرج ·· فين · ما أعرفش ·· ووصى اخواتك ·

كوثر : ان كان على أنا · أنا مالى · هو حر ·· يعمل اللى هو عاوزه · بس الواحدة لو بصت من الشباك تعلقوا لها المشنقة · الظلم ده كان ليـه يا رب ·

ولا يحاول الكاتب أيضا تصوير تحجر الجيل القديم وتشبثه بقيمـه البالية من خلال التقرير السردى على لسان الشخصيات بل يوحى لنـــا بهذا من خلال الحدث الدرامى نفسه على المنصة بحيث تتصرف الشخصيـة دون أن تعرف السبب فى تصرفها هذا ·· ولكن المتفرج أو القـــارىء يعلم الدافع الى هذا السلوك من خلال الشكل العام للمسرحية والذى يفسر لنـا الدوافع الخفية أو الأسباب المستترة وراء الحـــدث عن طريق تتابع المواقف واحتكاك الشخصيات بعضها ببعض والمناخ الاجتماعى والجـو النفسى الذى يغلف الأحداث ·· من هذه النماذج نجد نموذجا حيا على تحجر الجيل القديم ممثلا فى نصار رب الاسرة الذى يحس أنه لم يعد محور الاهتمـــام ومركز الكون فى أسرته ·· ولذلك يحاول مقاومة هذا الاتجـــاه عن طريق الحركة القلقة السريعة وعلو الصوت وكثرة الالتفات ·· ينادى على زوجتـــه من الداخل فيقول :

الصوت الداخلى : يا هنية · يا ست هنية ·· يا مركيزة هنية ·

هنيـــة : (لكوثر) ســـامعة · ولا كلمـــة · روحى انتى صحى اخواتك ·
(لنصار) ايوه · عايز ايه يا حج ·
(لنفسها) أستر يا رب ·
(لنصار مرة أخرى) ما كبـــاية الميه السخنة عنـــدك ع الكومودينو ·· ده دى ··

الصوت الداخلى : ولا ع الكومودينو ، ولا فـــوق الدولاب ، ولا فى جيب البالطو ولا عاد لى قيمة فى البيت ده ، ولا أنتى عنتى نافعة ولا شافعة ولا فضيالى ، على الطلاق بالتلاتة ··

ثم يدخل نصار المسرح من باب الوسط مرتديا فانلة باكمـــام طويلة ، وسروالا مربوطا تحت الركبة ·· وهى الرموز الصريحة التى توحى بتقاليد الجيل القديم ·· وهو ضخم الجثة فى حوالى الستين من عمره ويتميز بسرعة الحركة وكثرة الالتفات والتشويح بذراعيه :

هنيـــة : (مقاطعة) وان كانت ع الكومودينو ·

نصـــار : ابقى اقطع دراعى · مش من هنا (مشيرا الى ما فوق الرسغ) من هنا (مشيرا الى ما تحت الكتف) ·

(هنية تدخل الحجرة) ·

دى عيشة أيه دى · أصـــل بغل الحكومة لـــــا بيكبر بيضربوه بالنار · هه ·

ثم يجسد يوسف ادريس هذه المعانى فى لمحة درامية عندما يرفــــع نصار يديه الى أعلى كمن يهم بلعب تمرينات رياضـــية لثنى الظهر ومده · ينثنى الى أسفل · ولكنه يعتدل فورا وهو يمسك ظهره بيده ·

نصـــار : آى · العوض على الله (يجلس على الكنبة) زرجنت مفاصلك يا نصار وكان اللى كان · الحقينى يا ولية ·· ضهرى وقف ·

هنيـــة : (داخله) المية السخنة اهه · اعوذ بالله ·

نصـــار : (يتناولها) يا ولية أنا ح أدرس لك من جديد · مش عارفه لازم تكون دافيه ولازم تكون على ريق النوم ··

هنيـــة : واعمــــل لك ايه يا حج بس · سخنتها ٣ مـــرات وانت مـــا تصحاش ·

وعند هذا الموقف يبدو التحلل من داخل الجيل القديم نفسه ·· اذ أنه جيل لا يعيش فى وئام حتى بينه وبين نفسه ·· ولا يرجع انعدام هذا الوئام الى حيوية أو تضارب فى الآراء بل يرجع الى تحلل وانقطاع التفـــاهم بين أبناء الجيل القديم ·· لأن كلا يعيش فى عالمه الذى تربى على الانعزاليـــة والانانية وعدم الاهتمام بما يوافق أولا يوافق الآخـــرين ·· ولذلك ينشـــب صراع بين نصار وزوجته هنية بمجرد اجتماعهما على المسرح حول تربيـــة الأولاد · والاسلوب الذى يتبعه كل منهما يختلف عن الآخر برغم أن الابناء قد كبروا ولم يصبحوا أداة طيعة يتلاعب بمصيرهم الآباء :

نصـــار : تكونيش فاكره تلتين مخى كابوريا · ماله سعد ؟ ·

هنيـــة : (بتململ) ما فيش · باينه كان عايز فلوس ·

نصـــار : وعوزته دى لزومها ايه تطير عصافير دماغى على الصـــبح · دلعى · دلعى · انا اكفر كل يوم علشان أجيب القرش من هنا وانتى تدلعى من هنا · وما صحتنيش ليه لما جبتى الميه ·

هنيـــة : قلت اسيبك تنام لك شوية ·

نصـــار : وسبتينى والا فتحتى المكرفون على الآخـــر · انتو حواليكم نوم والا هباب عالى ·

هنيـــة : (تأخذ الكوب الفاضى وتخرج وهى تتمتم لنفســـها) يا فتاح يا عليم على الصبح ·

وبعد هذا التصدع وسوء التفاهم الذى يعـــانى منه الجيل القـــديم نفسه ‥ يسيطر الخط الذى يمثله الجيل الجديد سيطرة كاملة على الشكل الفنى وذلك من خلال شخصية الطفلة سوسن صغرى بنات نصار التى تلح فى طلب حصان واحضاره لها لتركبه ‥ ولا شك أن الحصان هنا هو رمز الانطلاق بالنسبة للجيل الجديد الذى يحاول التحرر والانطلاق من آســـار الجيل القديم ‥ وعندما يعجز نصار عن تلبية طلبها ـ كعادة الجيل القديم دائما عندما يقف عاجزا أمام مطالب الجيل الجديد ـ يحاول خداعها كعادته أيضا اذا أحس بصلابة المطالبة وعدم تمكنه من مواجهتها ‥ فيدخل نصار حجرة النوم ويعود مرتديا جلبابا افرنجيا ومعه مسند :

نصـــار : اتفضلى اركبى ·

سوسن : (تبكى) لأ · دا مش حصان ·

نصـــار : اما داه ايه ؟ ·

سوسن : دا مسند يا شيخ · الله ؟ ·

نصـــار : يا فتاح يا عليم · ودى يا خويا قايمة من النوم ايه اللى فكرها بالحصنة دلوقت ·

سوسن : (تبكى وتضربه) انا مالى هه · عايزة حصان · هاتلى حصان حـــالا ·

وعندما يتضح له ان الحيلة لن تجدى وان الخداع لن ينفع ‥ يجـــد نفسه مضطرا لأن يحنى رأسه لتلبية مطالب سوسن · ثم نكتشف فى نفس الوقت أنه قد أحنى رأسه لمطالب زوجته منذ زمن طويل ‥ وهو المفروض فيه أنه رب الاسرة ورجلها وحاميها بمفهوم الجيل القديم :

نصـــار : ودى مشكلة ايه دى يا ولاد (تبرق ملامحه) عايزة حصان ؟ ·

نصـــار : دلوقتى حالا ؟ ·

سوسن : آه (وتواصل البكاء) ·

نصـــار : مش تركبيه يعنى ؟ · مش كده حاضر (يسجد امامها) انتى ح تلقى احسن من كده احصنه · اركبى يا ستى ‥ اركبى ‥

ولكن سوسن رمز الجيل الجـــديد تجد أن اباها لا يصـــلح أن يكون أداة للانطلاق بحكم انتمائه الى الجيـــل القديم الذى استنفد كل وســـائل الانطلاق ‥ ولذلك فهى ترفضه لانها ترغب فى الحصول على حصان حقيقى يحقق لها رغباتها :

سوسن : لأ · هه · انا مالى · هو انت حصان ؟ · انا مالى · انا عايزه حصـــان ·

نصـــار : يا بنتى والنبى انا اجدع من ستين حصان · شايفة · أهه ·
(يمشى على يديه وقدميه كالحصان ويستعرض نفسه أمامها ، وينهق ويصهل ويضرب الأرض بقدمه) ·
ادى الحصنة والا بلاش · ايلله · قبل ما يلعب · ح تركبى والا نادى امك تركبنى · أكتر ما هى ركبانى · يالله (يصهل) ·

ثم يبرز لنا تكاتف الجيل الجـــديد فى مواجهة تفكك الجيل القـــديم وانحلاله كما ظهر لنا فى العلاقة بين نصار وزوجته هنية · أما الجيل الجديد فنجده ممثلا فى شخصية مسعد الابن الاكبر لنصار ·· فرغم أنه حـرم من اكمال تعليمه فى سن مبكرة وتربى على تقـــاليد أبيه وأشرف على ورشـــة النجارة بعد تقاعده ·· أى أنه ورث الثقافة الضحلة والتقاليد والحرفة ·· لكنه يرى أن واجبه يحتم عليه مساعدة أخيه سعد حتى يتم دراسته بكليـة الهندسة ويتخرج فيها مهندسا كبيرا ومســـاعدة أختــه كوثر حتى تتزوج أيضا ·· ورغم مقاومة زوجته فردوس لهذه الروح الطيبة التى يخدم بها أخاه وأخته ·· فهو يصر أنه بخدمته لأخيه وأخته يخدم نفسه فى ذات الوقت ·· لانه نفس الجيـــل :

فردوس : مش باقولك شرابة خرج · حد منهم بيقول زى انت ما بتقول · كل واحد بيقول ياالله نفسى وانت اللى عامل لى جـــدع وكلنا سوا · والحكاية انك بتشـــتغل هنا مرمطون · وأنا جـوزى ما يبقاش مرمطون ·

مســـعد : المرمطون ده يا بعيدة هو اللى يشتغل لأغراب · أنا باشـتغل لمين ؟ · لأخويا عشان يخلص علام ولاختى عشـــان تتجوز فيهـــا أيه دى ؟ ·

وان كان مسعد يمثل النغمة المنطقية العقلانية الهادئة للجيل الجديد وذلك من أثر ما تبقى فى كيانه من تقـــاليد تشربها عن أبيه وضحالة ثقـافة بسبب عدم اتمامه لتعليمه وتفكيره العملى البارد لتاثير حـرفة النجـــارة التى ورثها عن أبيه ·· نجد ان سعد يمثل النغمة المندفعة الهـــادرة التى تميل الى الطيش فى بعض الأحيان ·· بسبب ثقافته المثـــالية التى تلقـاها بالجامعة ·· وهكذا يقدم لنا يوسف ادريس النغمة والنغمة المعارضـــة لها فى نفس الوقت مما يمنح الخطوط الاساسية فى المسرحية عمقا وتنوعا يزيد من حيوية الشكل الفنى ويساعده على النمو الطبيعى النـــابع من داخـلـه والبعيد عن التاثيرات الخارجية ·· ولناخذ مثلا يدل على النغمة المعارضـــة المثلة لشخصية سعد :

هنيـــة : وجاى كمـــان بالقميص مقطوع ؟ · انا عميت من كتر لضـــم الابر · والله والله ما انا مادة ايدى عليه · (ثم لمحمد) انت لقيته فين يا ولد ؟

ســـعد : هو انا أيه ؟ · كنت ارنبة ضايعة ؟ · ما تسالينى انا ·

هنيـــة : دا ابوك كان ناقص يهد البيت دا ٠

ســـعد : (مقاطعا) بلا ابويا بلا عمى (أمه تحـــاول عبثا أن تغمز له وتفهمه أن أباه موجود) أبويا ده كان زمان ، دلوقتى انا ابو نفسى ٠ انا مش عيل صغير ٠ أنا راجل ٠ لازم تفهموا كده ٠ ح احـارب زى ما أنا عايز أنا حر فى نفسى ٠ ودينى لا محارب واللى مش عاجبه يشرب من أوسع بحر ٠

ولما كان الخط الذى يمثله سعد متطرفا فى الاندفاع والتهور والعفوية ٠ فان من الطبيعى ان ينشأ الصدام بينه وبين أبيه الذى يمثل الخط المعـارض تماما ٠٠ اما عن الاحتكاك بين مسعد المعتدل وأبيه فكانت له صفة الاعتدال ايضا ٠٠ لكن سعد كان دائم الصراع مع أبيه ٠٠ لأن الاثنين يمثلان قطبى المغناطيس ٠٠ ولابد ان تكون محصلة الصراع بينهما هى النهاية التى سيصل اليها الشكل العام للمسرحية ٠٠ ولقد بلغ الصراع أشده حتى حول استعمال الفاظ معينة مثل كلمة « بابا » مثلا :

ســـعد : يا بابا ٠

نصــار : بلا بابا بلا ماما انا اصلى ما يعجبنيش كلمـة بابا دى ٠ كنـا زمان بنقول لأبهاتنا يا أبا وكنا بنحترمهم ٠ دلوقتى بثقولولهـم يا بابا وبتضحكوا عليهم ٠ أنت شايف الجـرح اللى فى رجلى ده اللى طوله تلاتين سنتى ٠ ده علشـان وأنا راجـل قد كده اتأخرت مرة بعد العشا بربع ساعة فمسكنى أبويا وعمى الله يرحمهم ويدشدش الطوب اللى تحت راسهم وفضـلوا يضربوا فيه لغاية اذان الفجر ٠ ازاى تعمل عمل زى ده من غـير ما تقول لى ازاى ما تعمليش اعتبار ٠ ومين يضمن لى انك بتروح المعسـكر ؟ ٠

ففى موقف مثل هذا نحس بعجلة التطور تدور بسرعة ٠٠ وتقول لنـا دون تقرير من الكاتب أن الزمن قد تغير وأن الاسلوب الذى عومل به نصار وتربى عليه لا يصلح لابنه سعد بحكم تغير التقاليد واختلاف المفاهيم من جيل الى جيل ٠٠ وكلما امتدت الخيوط المشكلة للبناء العام وتطور الشكل الفنى للمسرحية من داخلها كلما أحسسنا انه لا يمكن لانسان ما ان يقف عقبة فى طريق التطور حتى لو كان هذا الانسان هو رب الأسرة وحاميها والقائم على رعاية افرادها اجتماعيا واقتصاديا ٠٠ ولو استطاع التحكم فلمدة وجـيزة حتى يكبر الابناء ويتمكنوا من الوقوف على أرجلهم والدفاع عن حقوقهـم ضد طغيان الآباء النـابع من اختلاف الأجيال والمفاهيم الملازمة لهـا ٠٠ والاجيال الجديدة والقادمة هى الأداة التى تستعملها سنة التطور فى تأكيد وجودها منذ الازل وحتى الأبد ٠٠ وهى سنة قدرية بمعنى استحالة الهـروب منها أو من مواجهتها ٠ وهذا يؤكد بدوره الاستحالة المطلقة لتحـديها أو الوقوف ضدها ٠٠ وعندما يوضح سعد لأبيه انه من جيل الانتصار والتقدم ، يحاول أبوه أن يقلل من شأن الجيل بحكم التحدى القائم بينهما :

نصـــار : الشبان اللى زيك كل اللى بيقدروا عليه انهم يسبسبوا شعورهم ويبصبصوا للبنـات ؟

ســـعد : ايوه · هم دول بالضبط · بس هم دول اللى طلعوا الانجليز · احنا الجيل اللى هزم الانجليز واحنا اللى ح نردهـم برضـك ونهزمهم اذا فكروا انهم يرجعوا ثانى · ما تسيبنا نهزمهم ··

نصـــار : انت تهزمهم ؟ ·

ســـعد : كلنا نهزمهم ·

نصـــار : حد ييجى يا بنى قدام القطر ويصدر له ·

ســـعد : احنـا القطـر

نصـــار : يا شيخ اتلهى · الجيـــل بتاعنا قال : عايزين تصلحوا الدنيا وانتم نفســكم عايزين تصليح ·

وربما يظن القارىء أو المتفرج أن نصار يقول هذا الحديث عن فلسـفة جوانية أو فهم عميق للحرب التى تشنها ذات الانسان ضد نفسه وتسـتخدم فيها اسلحتها المتمثـلة فى القلق والغـرور والكبر والتردد والخوف والخجل والجبن والجرى وراء هدف لن يتحقق لاعتقاد فى أوهام لن تصـل الى حـد اليقين فى يوم من الأيام ·· ولكن نصار يقول هذا لابنه لاحساسه بالغيرة من جيل ابنه المعتز بكبريائه وشجاعته ·· ويتوهم ان ابنه ينضم الى معسكرات التدريب لا لكى يصد المستعمرين اذا هجموا ولكى لكى يشبع غرور الشباب ونزقه ·· فهو يقول لابنه مسعد فى الفصل الثـــانى ·· حتى بعد أن رأى الناس الاسطول الانجليزى الفرنسى فى عرض البحر :

نصـــار : يحاربونا ليه ؟ · احنا عملنا فيهم حاجة ؟ دول كانوا هنـــا قاعدين · قلنا لهم يا لله راحوا ماشين ، ولو كان فى نيتهـم حـــاجة كانوا تلحمـــوا وقالوا مش ماشــيين · وأزيه عا أزيناهمش · خدها يا بنى قاعدة كده على ميزان الميه مادام ما تأزيش حد ما حدش يأزيك أبدا ··

ويحتدم الصراع الممتد بين الخط الذى يمثله الجيل القديم والآخـر الممثل فى الجديد وتتسع رقعة أرضه عندما يؤكد سعد فى كل لحظة حقه فى أن يفعل ما يشاء ويقول ما يريد دون أية قيود من أبيه أو أمه ·· ونظرا لأن جيله لم يملك بعد أدوات التحكم فى تصرفاته حتى تبدو حاسمة وفعالة وذات أثر بعيد عن التهور والاندفاع ·· فلذلك نحس انه لا يعرف كيف يعبر عن ثورته تعبيرا سليما ·· وعلى هذا تتميز تصرفاته بالنزق والطيش رغم حسن نيته ورغبته الأكيدة فى مساعدة وطنه وقت الشدة ·· ومن هذه التصرفات عندما تدخل أمه هنية حاملة طبقين فى صمت وتضعهما على المائدة :

ســـعد : شيلى اللى انت جـــايباه ده ، مش فاطر (يخرج ســـيجارة ويشـعلها) ·

هنيـــة : وسجاير ايه دى رخره كمان ؟

ســـعد : وحشيش وخمرة وأى حاجة ح أعوز أشربها ح أشــربها عايزة أيه بقى ٠

هنيـــة : هى عين وصابتك ٠

ســـعد : بطلوا تخريف بقى (يمسك كوبا من فوق الكونسول ويقذفه الى الركن بعنف فينكسر) بطلوا تخريف بقى ٠ احنا عايشــــين فى عصر الذرة ، وانتم تقولوا الاعداء هنا ، الأعداء هناك فى قبرص واسرائيل وحلف بغداد واحنا لسه هنا ٠

ولكن أمه لا تفهمه عندما يفسر لها قوله بأنه يوجد أعداء أيضا داخل صدره ولكن اعداء الداخل هم ظل لاعداء الخارج ٠٠ فالخــوف الذى يكمن داخل النفس هو امتداد للعدو الذى يتربص بالبلاد من الخـــارج ٠٠ ولذلك فاذا تغلب على الخوف الداخلى فسينتصر بالتالى على العدو الخارجى ٠٠ واذا أصر والداه على الانكماش بسبب الخوف فهما من الأعداء ويتحتم عليه عندئذ مقاومتهما ٠٠ لأن الاستسلام للخوف هو تسليم للعدو ٠٠ والتسـليم للعدو معناه المهادنة والرضوخ والمذلة والاستعباد والموت ٠٠ ولكن أمـــه التى تنتمى الى جيل آخر لا تفهم ما يقوله ابنها الذى يحاول توضيح الأثـر السيكلوجى للخوف على تصرفات جيل أمه ٠٠

ولكن أمه تنزع الى الغيبيات وتعتقد أن عينا قد أصابت ابنهـــا ٠٠ وهكذا نجد العلم ووضوح الرؤية والنظرة الثاقبة وجها لوجه مع الغيبيات والرقى والتعاويذ والخوف من المجهول ويتحول الخوف الى مركز الدائرة التى تدور حولها حياة الجيل القــــديم ٠٠ الخوف من المستقبل والمجهول والأعداء ٠٠ وبذلك تفقد الحياة طعمها وتتحول الى ركود وموت مقنع ٠٠ ونحس فى أثناء الصراع المشتعل بين القـديم والجديد أن كفتيه متعادلتان طوال الفصلين الاول والثانى ٠ ولكن فى الفصل الثالث والأخير يبدأ الجديد فى السيطرة على القديم وتخفت نغمة القديم وتنطوى تحت لواء الجديد طبقا لحتمية التطور ٠٠ ولكن حتى الآن يجد سعد صعوبة فى اقناع أمه بضرورة طرد الخوف من النفوس ٠٠ وعندما تفشل سبل الاقناع يضطر الى استعمال أسلوب الجدل العنيف حتى يفرض نفسه عليها فرضا ٠٠

وعندما تحس الأم أن الاب غير مهتم بمساعدتها على أن يثنى ابنـــه عما عزم عليه من الاشتراك فى معسكرات التدريب ، يتضح لنـا مـدى سوء الفهم وقصر النظر الذى يتميز به الجيل القديم ٠٠ فلو أن الأم عندها من النظر ووضوح الرؤية الكفاية لما اعتقدت أبدا أن زوجها ــ وهو من نفس جيلها ــ يشجع ابنه لكى يتدرب عسكريا ٠٠ وذلك ما سيثبت لنا فى الفصـل الثالث عندما يحبس ابنه فى البيت لكى لا يخرج ويشارك فى الجهــاد ، لأن حياته هو الآخر تدور حول نفس المركز : الخوف ٠٠ ولو فهمت زوجته هذا لما خدعها تظاهره باللا مبالاة ٠٠

ثم تهل داخل الشكل الفنى للمسرحية بوادر الاختبار الذى سيكشف لنا الاتجاه الاصيل من المزيف والرأى السديد من الساذج ٠٠ هذا الاختبار يتمثل فى العدوان الثلاثى على مصر وبذلك نحس أن الحرب هنا ليست دخيلة على شكل المسرحية ونسيجها بل هى من ضمن الخيوط الممتدة داخل النسيج ولا يمكن أن تنفصل عنه ٠٠ ويمكن أن نعتبرها حجر الزواية الذى قام عليه بناء المسرحية كله أو نقطة الانطلاق التى بدأ منها الكاتب شكل المسرحية الفنى أو أرض الصراع بين الجيل القديم والجديد ٠٠ ولو لم يكن هناك حرب لما وجدنا احتداما للصراع أو تشابكا للخطوط العريضة المشكلة لكيان المسرحية ٠٠ ولم وجدت المسرحية أصلا ٠٠

فى مطلع الفصل الثانى يقدم لنا يوسف ادريس خليفة مادية توحى باندثار القديم ٠٠ فكل ادوات منزل الحاج نصار فوق المنصة أصبحت مستهلكة أو أوشكت ٠٠ لأن يوسف أدريس يستغل كل ادواته ككاتب مسرحى لتشكيل مسرحيته فنيا من خلال ابراز الصراع الأساسى بين القديم والجديد وتعميقه ٠٠ فالساعة القديمة والأثاث الذى اكل عليه الدهر وشرب والحقيبة المستهلكة والمنشار الذى يعلوه الصدأ ٠٠ كلها رموز توحى بانتهاء فاعلية القديم واندثار قيمه وزوال اتجاهاته ٠٠ فى مواجهة هذه الخلفية المادية نجد الجيل ممثلا فى سعد وصديقه سامح عند رفع الستار يتحدثان عن امالهما فى المستقبل والسبل السليمة لحماية الوطن وطرد الخوف من قلوبهما ٠٠ وهى نغمة تختلف كل الاختلاف عن النغمة التى سادت طوال الفصل الأول :

سامح : تفتكر نوصل هناك امتى ؟

سعد : ح نقوم من هنا الساعة اتنين ، اظن نوصل هناك ع الصبح ٠

سامح : يا خى قول ح نوصل على طول ٠٠

سعد : حد عارف يا سامح ٠

سامح : بس الواحد مش فاهم حاجة ٠٠ ازاى الهجوم اليهودى دا يحصل وايه حكاية الانذار دى ٠

سعد : شوف ٠ دلوقتى انت مش مدنى ٠ انت راجل عسكرى ما عليك الا التنفيذ ٠ مش شغلنا نناقش دلوقتى ٠ أمر نسافر العريش لازم نسافر ، اضربوا نضرب ٠

ويتضح من االنغمة السائدة فى الحديث بين سامح وسعد مدى التناقض بين الجيل الجديد والقديم ٠٠ نحس بالعزم والتفاؤل يحدوهما حتى فى أصعب المواقف وأشد المحن ٠ لا يوجد لمسة للجبن أو الخوف أو التشاؤم أو أى نوع من القيود النفسية أو الرواسب الاجتماعية تحد من انطلاقهما لتحقيق رغباتهما لتحرير الوطن واسعاد الآخرين ٠٠ بينما نجد الجيل القديم مكبلا بالقيود المتمثلة فى الانانية والانعزالية والنظرة المحدودة ويحاول

فى نفس الوقت فرضها على الجيل الجديد كما سيفعل نصار مع ابنه سعد ويحبسه فى حجرة بالمنزل لكى يمنعه من المشاركة فى الدفاع عن الوطن ·· ولكن يوسف ادريس لا يحاول ابراز جانب واحد من جوانب الجيل الجديد على اساس الشجاعة المطلقة والاقدام الجرىء ·· والا تحولت شخصياته الى انماط تحمل صفات مجردة لا تقنعنا لانها لا تحمل داخلها التناقض والصراع المفروض ان يوجد داخل النفس البشرية · ذلك الصراع الذى ينشب بين الشجاعة والخوف ، الاقدام والتراجع ، الجرأة والجبن ، القوة والضعف ··

ولذلك نجد الجيل الجديد يبرر السبب الذى يدفعه الى عدم الاحساس بالخوف أو على الأقل تركه ليحد من انطلاقه ·· انه يعترف بأن الخوف يجد طريقه أحيانا الى قلبه ولكنه يقهره لأنه يؤمن ان الحياة لا يمكن أن تستمر مع الخوف :

سامح : انا اللى أكيد ح اضرب الاول ·

سعد : تضمن منين ؟

سامح : لأن هو اللى ح يخاف الاول · واللى يخاف الاول رصاصته تطلع الآخر ·

سعد : وايش ضمنك ان رصاصته ح تطلع الآخر ·

سامح : درر صديقى سعد الغالية ··

سعد : درر أيه ؟

سامح : مش فاكر الضهر واحنا بناكل سندوتشات من الكانتين وأنت متحمس وبقك مليان طعمية وبتقول : انا مش ممكن أخاف · أنا الأقوى · هو جاى يسرق بلدى وأنا بدافع عنها · هو غريب وانا فى أرضى ، هو بيحارب بماهية ، وأنا بحارب بايمان ، هو اللى ح يخاف الأول ··

وهكذا نجد سندا يقف وراء الشجاعة ويبررها وبالتالى يبعدها عن نطاق التهور والاندفاع الاعمى ·· يقف الجيل الجديد كله وراء هذا النوع من الشجاعة ·· حتى مسعد شقيق سعد · وهو الذى يعد من التقليدين الذى نشأوا على نمط والديهم يؤازر اخاه ويؤكد له ان الجبان يموت الف مرة أما الشجاع فيموت مرة واحدة فقط ·· وأن حماية الوطن فرض على الجيل الجديد لأن الجيل القديم تربى فى ظل نظام استعمارى ولن تتغير مفاهيمه التى نشأت معه ·· ولأن مسعد قد نشأ على نفس التقاليد فقد وضع قدما فى نطاق الجيل القديم بحكم تربيته وثقافته وقدما أخرى فى نطاق الجيل الجديد بحكم سنه وبيئته ·· ولذلك فهو يفهم حيل الجيل القديم ويحاول معاملته بنفس الاسلوب القائم على عدم المواجهة الصريحة ومحاولة تنفيذ اغراضه بعيدا عن مقاومة الجيل القديم ومعارضته ·· نجده ينصح اخاه سعد أن

يذهب الى ميدان القتـــال دون وداع ابيه حتى لا يمنعه من تنفيذ ما عقـد العزم عليه ··

وربما يكون تشجيع مسعد لاخيه سعد صادرا عن اقتناعه بالاعمال التى يستطيع جيله القيام بها أو ربما يكون نابعا من ثورته على أبيه المتحكم فى مقدراته ·· وهو اذ يشجع اخاه يؤيد فى نفس الوقت ثورة أخيه ضد أبيــه وبالتالى يجد منفذا لا شعوريا للكبت الذى عاناه منذ طفولته حتى بلوغه ·· حتى زواجه من فردوس لم يكن بمحض اختياره أو صادرا عن ارادته الحرة بل كان اختيار أبيه الذى زوجها به ·· ونلاحظ أن السعادة الزوجية القائمة على الاقتناع المتبادل والنظرة الشاملة الى الأمور لم تتسن للعلاقة الزوجية بين مسعد وزوجته فردوس ·· فعندما تحس بخطر الحرب يدهم بورســعيد تحاول جاهدة أن تترك منزل زوجها الى بيت أهلها حتى تموت وسطهم على حد قولها :

فردوس : والله ما انا مســتنية الا دقيقة واحـدة ما جتشى ما الا قايلة لعــم الحاج يروحنى ·

سعـــد : ايوه · ما انت كأنك مراته · والله باينك مراته · طب تكونى مراتى ازاى وأنا لا خطبتك ولا اتجوزتك · هو اللى شــافك وخدنى اشوفك قلت له بقها واسع يقوم الراجل يومها يقول لى ايش فهمك انت فى النسوان يا جردل ، هو لولا أمك كان بقهـا واسع كنت اتجوزتها ، تبقى مراتى ازاى · نشــوف رأى عمك الحج ايه يا ست مراتى ··

وتتطاير نذر الشر فى الجو · ويصدر الانذار البريطانى الفرنسى ·· ولكن نصار لا يأخذ المسألة مأخذ الجد بل يعتقد انها لن تخرج عن نطـــاق الارهاب المعنوى فقط ·· ولكن يوسف ادريس لا يعتمد فى هــذا على ابراز ملامح الجيل القديم عامة بل يركن الى تجربة خاصة فى حياة نصار تبرهن له ان الانذار لن يكون أكثر من حبر على ورق ·· وبهذا يخرج من نطـــاق العمومية التى تحيل الشخصية الحية الى نمط بارد لا يعبر عن نفسه بقـدر ما يعبر عن طبقته و عن آراء المؤلف فيها ·· وتدب الحياة فى شخصية نصار أمام المتفرج عندما يقص لمسعد حكاية من تجارب حياته الخاصة تبرر طمأنينته البالغة ·· وتؤكد ان خط الصراع بين الجيل القديم والجـــديد لم يأت الى نهايته بعـد :

مســـعد : (بصوت حاد) لا الظاهر يا أبا الحكاية المرة دى جد ·

نصـــار : جـــد فى عينك · ايش عرفك انت بالانجليز ؟ اســألنى · أنا اشتغلت معاهم خمس سنين وأعرفهم كويس قوى · دول أكبـر مهوشتية فى العالم · أيام الحرب كنت باشتغل فى ورشــة فى التل الكبير اسمها الـ (فايف) (بى) (أو) (دى) ، نعرف كانوا طول النهار بيشغلونا فى ايه ؟ نعمل دبابات خشب وورق

وندهنها بويه عشـــان يهوشـوا بيهـا روميــل · الانذار بتاعهم دا ورق ·

وتؤكد هذه التجربة الشخصية فى الوقت ذاته قصر النظر الذى يتمتع به الجيل القديم وعلى رأسه نصار ·· فهو يطبق تجـاربه الشخصية على كل موقف يقابله فى حيـــاته دون تقييم موضوعى لملابســات هذا الموقف وظروفه الخاصة ·· وهو بذلك يجعل من تجاربه الحياتية معيارا لا يتغير وبالتــالى يحاول تجميد التطوير واعاقة التقدم ·· لأن الحيــاة تكشف كل يوم عن وجه جديد لها ·· ولا ينطبق ما كنا نعتقده فى جيل مضى على الأجيال التالية لتغير الظروف وتبدل الملابسات ·· وسوف تكشف التجربة التاريخيــة فى الحياة والتجربة الدرامية فى المسرحية عن النظرة القصيرة المغلفة بضـباب التقاليد والرواسب القديمة ··

ثم يتضح لنا جانب آخر من جوانب الصراع بين القديم والجـديد ·· وهو خط الصراع المكون للشكل الفنى للمسرحية ·· هذا الجانب يتركز فى الخداع الذى يلجأ اليه الجيل القديم عندما يجـــابه بالاصرار والمعارضــة الشديدة من الجيل الجديد ·· فلا يتحداه وجها لوجه ·· بل يحاول التظاهر بالموافقة على كل الآراء الجديدة ·· وعنـــدما يطمئن الجيل الجديد اليــه يغدر به الجيل القديم ويتحكم فى مقدراته ·· كما فعل نصار بابنه بعد أن ابدى له موافقتـــه الكاملة على ذهابه الى ميدان المعركة للذود عن حياض الوطن ·· وعندما يطمئن سعد الى أبيه ·· يقوم الأب بحبسه فى أحدى غرف المنزل ·· ولنتتبع الآن هذا الخط الذى سيدفع الشكل الفنى كله الى نهايته المتمشية مع مقدماته :

نصـــار : أعوذ بالله · ايه ده · نســـوان عقلها فارغ · تعال يا سعد · ما شاء الله ما شاء الله · حد طايل يكون له ولد بقى راجـــل زيك كده ورايح يحارب ويدافع عن بلده ؟ · حـــد يزعل منـــدى يا ولاد ؟ · تعـــال يا سعد · تعال هنـــا ف النور أما ابصلك بسم الله ما شاء الله · تعال كده · (يقف بجواره واضــــعا كتفه بجوار كتف سعد) دا أنت بقيت طولى حتى أطول منى · وشوف المغفلة أمك عايزة تقعدك جنبها ·

ولأن الجيل الجديد قد نشأ على الصراحة والوضوح والمواجهة فهـــو غالبا ما تخدعه المظاهر ويقع فريسة لحيل الجيل القديم لأنه يظـــن أن كل الناس فى صراحته ووضوحه ولا يدرك أن الجيل الذى سبقه قد نشأ فى ظل نظم استعمارية صارمة لم تمنحه الفرصة لكى يعبر عن نفسه تعبيرا سليما وأن يقول ما يجول فى خاطره أو أن يعتز بوطنه ويدافع عنه ضد المغتصبين ، بل تغلغلت فيه الأنانية الضيقة والمفاهيم القاصرة عن استيعاب كل ما هو جديد وغير تقليدى ·· ولذلك يصدق سعد كلام أبيه فورا دون أن يتوجس خيفة من حيلة تحـــاك له :

سـعد : مرسيه يا بابا · يا سلام عليك · انت هايل · طب بقى · قبل ما نينا تيجى وتعمل لنا حكاية ، سلام عليكو بقى · أصل سامح حيفوت على دلوقتى عشان نروح سوى · سلام عليكو · اشكرك قوى يا بابا ·· مش ح أنسى لك دى أبدا · انت أروع أنسان ف الدنيا · انت ودينى بطل · يعيش الحاج نصار بطل مصر والقومية ··

وعندما يكتشف الأب أن الابن ما زال مصرا على سرعة مغادرة المنزل الى ميدان القتال يستغل كل حيلة فى تأجيل سفره لحين ايجاد الوسيلة التى يمنعه بها منعا باتا وذلك بحبسه في أحدى غرف المنزل ·· وهو فى ذلك مستعد للتخلى عن قيمه التربوية التى بثها فى ابنائه منذ نعومة أظافرهم حتى يؤجل رحيله ·· ومنها مشاركته اياه التدخين برغم اعتقاده الجازم أن الأبناء لا يصح لهم التدخين الا بعد اشتغالهم وحصولهم على مرتب يعولون به انفسهم :

سـعد : (بهمس) عايز تقول ايه يا بابا وحياتك بسرعة · أصله نصار بطل مصر والقومية ··
لازم تقعد هنا هه · وتقعد كويس · ايوه كده وتولع سيجارة ·

سـعد : مابا شربش ·

نصار : بتشرب ·

سـعد : اقسم لك يا بابا ··

نصار : لا تقسملى ولا اقسملك · امال ايه اللى نافخ جيبك فوق دهه · طلعها (يمد نصار يده ويخرجها) ولع · وادينى واحدة وولع لى · وافتح لى مخك قوى · واسمعنى · أنا بابشتغل ايه ؟ ··

ويبدأ فى تأجيل رحيل ابنه بافتعال سرد تاريخ حياته الطويلة لكى يقنعه عقليا ومنطقيا ولكى يستغرق من الوقت أطول مدة ممكنة ·· فيحكى له كيف بدأ العمل فى سن التاسعة وكان يعمل نجارا متجولا لتصليح الكنب والكراسى ويحصل فى نهاية اليوم على قرش ونصف قرش لكى ينفق منها على نفسه وأمه ·· وهو لم يبن هذه الورشة التى يعمل بها سعد الآن وتدر على العائلة أرباحا كثيرة الا بعد سنين طويلة من الجوع والحرمان والتقشف والظلام والذل وضياع الكرامة والضرب والتشرد والاهانة والسب واللعن والغربة والسفر والجهل والفقر والمرض والترحال والتجوال والعمل مع السفلة من القوم ·· ثم جاءته الحرب العالمية الثانية وهو فى الاسكندرية ثم أسره الايطاليون فى طرابلس مرة وضل طريقه فى الصحراء أربعين يوما ·· كل هذا الكفاح المرير من أجل امتلاك الورشة ، ومن أجل الابناء حتى يعيشوا فى رغد من العيش ولا يتذوقوا ما لاقاه من شظف العيش ومرارة اللقمة ·

وعندما يصر الابن على أن هذه القصة لا تمت للموقف الحالى بصلة ، ينهج الأب منهجا آخر فى محاولة استعطاف الابن واثارة بنوته له فهو يوضح له أن ثمرة كفاحه هذا هى الذرية ، ولذلك فهو مطالب بالمحافظة عليها بأية وسيلة لأنها نتيجة عمله وبالتالى فهى ملكه وله حرية التصرف فيها وهو بالطبع لا يقول هذا صراحة بل يغلفه فى أسلوب مثير لعاطفة البنوة عند ابنه سعد حتى يتقبل رأيه الحقيقى فى الموقف بعد ذلك ولا يعانده :

نصار : مستعجل على أيه ؟· جايلك أهه فى اللى احنا فيه · وجاوبنى · تقدر تقول لى ادينى كافحت العمر الطويل دا كله ، وثروتى النهاردة ايه ؟·

سعد : الورشة طبعا ··

نصار : لاه · ورشة ايه ؟· ثروتى انتم · انت · انت بالذات ثروتى انت كفاحى فى التلاتين سنة دول · انت اللى طلعت أخوك مسعد دهه من المدارس علشان اقدر اشغل معايا واحد ف الورشة واعلم واحد · اعلمك أنت · انت اللى فات من عمرى وانت اللى جاى · انت مستقبلى · مستقبل اخواتك أنت اللى ح اضمن بيك مستقبلهم · وبعد ما عملت انا دا كله فى سنين طويلة وسنين ، جاى أنت بسلامتك النهاردة عايز تضيعه فى شربة ميه ، فى لحظة فى نزوة طايشة ، فى لعبة ؟· وعايزنى أطاوعك ؟· يا خى دا ولا فى الأحلام ·

ويظل الصراع دائرا بين النظرة الذاتية المتمركزة فى الأب نصار وبين النظرة الشمولية الممثلة فى الابن سعد ·· الاب لا يرى من الوطن الأم غير عائلته فقط ولذلك لا ضرورة للدفاع عن مصر مادامت العائلة فى أمان اما الابن فيعتقد أن عائلته الحقيقية هى مصر واذا وقف كل مواطن موقف أبيه هذا فمن سيصد عنها الأعداء ·· ولكن الاب لا يعتقد فى راى ابنه وتتضح أنانيته عندما يشرح لابنه انه عندما جاع لم يهرع أحد لتقديم اللقمة اليه ، وعندما تعرى لم يتبرع أحد له بالكساء ·· وبناء على ذلك أنه مادام قد جاع لوحده ولم يجع معه الآخرون فلماذا يموت من أجل هؤلاء الآخرين ؟ · ولا يوجد – فى رأيه – أحد يجوع أو يموت من أجل الآخرين · وكل واحد يدافع عن نفسه فقط عندما يهاجم ·· ولكن سعد يؤمن أنه ابن مصر قبل أن يكون ابن نصار ·· وهى امهم جميعا التى ربتهم وخلفتهم ··

وبعد جدال عنيف تبدو فى نفس الأب بشائر صراع جديد بين الواجب والعاطفة وبين الابوة والوطنية وبين العقل والقلب ·· ولكن لا فائدة ·· فالنظرة التقليدية تنتصر آخر الأمر بحكم التقاليد التى نشأ عليها والمفاهيم التى تشبع بها منذ حداثته وضيق الأفق النابع من قصور الثقافة ·· فهو لا يرى مصر تلك الا فى ابنه ·· واذا مات ابنه فلن تعوضه مصر عن فقده وهو لذلك مستعد للموت فداء ابنه وليس على استعداد لأن يضحى فى سبيل مصر التى لم تمنحه شيئا كما يعتقد ·· وربما نشأ هذا الاعتقاد عنده بسبب

الضغط الاستعمارى على أعصاب المصريين وأبعادهم عن الاحساس بملكية الوطن وأرضه عن طريق المهازل التى ارتكبتها الحكومات المتعاقبة قبل الثورة والتى أوحت لبعض الفئات من جيل نصار أن كلمة الوطن بمفهومها المجرد لا تعنى شيئا ٠٠ ويجب على كل انسان أن يرعى شئونه ولا يلقى بنظرة خارج حدودها ٠

ويشتد الجدل ويحتدم الصراع بين الأب والابن ٠٠ ومع مرور الوقت نحس بكفة الابن ترجح بحكم حتمية التطور الذى يفرضه التاريخ من خارج المسرحية ويفرضه فى نفس الوقت نسيج المسرحية وخيوطها التى بدأت فى المقدمة وتعقدت عند احتدام الصراع بين الجيل القديم والجديد ٠٠ وهو خط الصراع الذى شكل الهيكل العام للبناء الدرامى للمسرحية وجنبه الكثير من النتوءات التى تقلل من حيويته وتضعف من تطوره الطبيعى ٠٠ ويبدأ خط الجيل الجديد فى الانتصار على الجيل القديم عندما تنتهى حجج نصار ولا يجد ما يردده سوى كلام النساء برغم احتقاره للمرأة بحكم المفاهيم التى نشأ عليها جيله :

سعد : الكلام ده نفسه سمعته من أمى دلوقتى ٠٠

نصار : ما انت يا بنى اللى خليت كلامى يحصل كلام أمك ٠ ما عدش عندى أقوله الا كلام النسوان ٠

ويمنح يوسف ادريس معادلا مجسما للموقف العام يرجح به كفة الجيل الجديد فى دفعة درامية سريعة ، وذلك عندما يحاول الأب التظاهر بالرغبة فى أن يحل محل ابنه فى الدفاع عن مصر بحكم عمره الطويل بينما المستقبل العريض لا يزال فى انتظار ابنه :

(تسمع صفارة من الخارج) ٠

سعد : دا سامح يا بابا ٠ أوعى من فضلك ٠ ما حدش بدال حد ٠ يوم ما قامت الحريقة الصغيرة فى الورشة كل الناس كانت بتطفى وما كانش حد بيقول أنا بدال حد (ثم بحماس) النهاردة حريقة كبيرة فى الورشة الكبيرة ٠ أوعى من فضلك ٠ الله ٠٠ انت عايزنى اتخانق والا أيه ؟ ٠

نصار : اللى تحسبه ٠

ويتحول الصراع الفكرى المتمثل فى الجدل والنقاش الى صراع عضلى لأن الحجة قد اعيت الجيل القديم ولم يبق أمامه سوى القوة الجسدية التى يتوهم أنه يملكها ٠٠ ولكن بحكم تطور الزمن أيضا نجد الجيل الجديد يملك من القوة الجسدية ما يمكنه من التغلب على القديم :

ويؤمن نصار بعبث المحاولة فيلجأ الى الخداع والحيل مرة أخرى ٠٠ ولذلك نجده يغير موقفه فجأة حتى يطمئن ابنه اليه ٠٠ ويبدى موافقته على

ذهاب ابنه الى ميدان القتال بل ويصر على توديعه الى المحطة ·· ويشترط ان يدخله حجرته ويقفل عليـه بالمفتاح حتى لا يترك المنزل دون وداع مستغلا انهماك ابيه فى ارتداء ملابسه لكى لا يذهب معه الى المحطة ويتحمل مشـقة الوداع ·· ويصدق ابنه هذا الكلام نظرا للبراءة التى نشأ عليها جيله المتفتح للحياة ·· وهو الجيل الذى لا يلجأ الى الخداع والحيل لاحساسه بالقـوة الذاتية التى يصنع بها الحياة على أرضه :

سـعد : (يضحك) أنا ما فيش فى نيتى حاجة · بس أوعى انت يا بابا يكون فى نيتك حاجة وتقفل على ولا تفتحش ·

نصـار : هو أنا يا بنى عيل صغير · يرضيك احلفلك بابيه ·

سـعد : برحمة والدك اللى ما بتخلفش بيه باطل ·

نصـار : طيب يا سيدى · ورحمة أبوى (يغلق الباب بالمفتاح مرتين) ما أنا فاتح عليك يا سعد ابدا الا أما يرجع كل شىء كما كان ·

سـعد : الله ؟· مش كده يا بابا · مش وقت الهزار · افتح البـاب · (يخبط على الباب) ·

نصـار : انا ما صدقت أقفل عليك ··

(تسمع صفارة سامح من الخارج) ·

سـعد : (ينهال على الباب ضربا) افتح · الله · افتح بقول لك · دا شغل عيال ده · انت حلفت برحمة ابوك · افتح يا بابا ·

(تسمع طلقة مدفع ثم صفارة سامح من الخارج) ·

نصـار : (وهو ينظر من الشباك) يا أستاذ سامح سـعد سبقك على المحطة وبيقول لك تحصله · مع السلامة ·

وهكذا يلجأ الجيل القديم الى كل حيلة صغيرة ليحقق أغراضـه ·· يحنث بقسمه ويخل بوعده فى سبيل المحافظة على ممتلكاته ·· هنا يصـل الجيل الجديد الى نقطة اللا عودة معه ويستمر الصراع وتدور رحاه أشـد ما تكون عنفا :

سـعد : افتح يا حج نصار · افتح بقول لك · دا مش شغل رجالة · دا شغل جبانات · افتح · افتح · افتح يا جبان ·

نصـار : أنا جبان يا بنى · معلهش · بكره لما تخلف تعـرف أنا عملت كده ليه · وسـاعتها حتعرف ان أبوك ما كانش بيعمـل كده لانه جبـان ·

ثم يتوج كلامه الأخير بهدير مدافع فى الخارج رمز التغير الجذرى والتطوير الشامل • ثم يسدل الستار على الفصل الثانى لكى يرتفع عن الفصل الثالث والأخير ونسمع أصوات قنابل ومدافع وأزيز طائرات وصرخات آدمية بعيدة ومبعثرة توحى للمتفرج بمسير الخيوط العامة المكونة للشكل الفنى للمسرحية •• فطمأنينة نصار الراسخة قد ذهبت دون رجعة وأحساسه بالأمن والسلام طار مع طلقات المدافع واندثر بين ازيز الطائرات •• ويسائل نفسه عن الذى حدث ؟ • وما الذى أحال الهدوء والسكينة الى مدافع وقنابل • ؟ ما الذى غير الحال فى ظرف ساعة واحدة ؟ • هل هذا بسبب غضب الله على الناس • ؟ أم يكون هذا كابوسا لا يلبث أن ينقشع ؟ وما هذا الجنون الذى حط بكل ثقله على الكون ؟ • ولماذا تحول الشارع المجاور الى أكوام من تراب ؟ • ولماذا اشتعلت النيران فى الشارع المجاور المواجه لبيت نصار ؟ • ولأى سبب تدك الطائرات البيوت ؟ • ولماذا تتحمل بلدنا كل هذا ؟ • وكانت بدايه التساؤلات فى نفسه بمثابة بوادر الصراع والتغيير البطىء الخافت داخله :

هنية : صدقت يا أخويا وآمنت ؟ • يقولوا اليهود هجمت تقول مناوشة ويقولوا الانجليز ح تضرب تقول تهويش ، الانجليز ما يضربوش الا اللى يضربهم • شوف بقى بعينك واسمع بودنك • عاجبك اللى انت شايفه ده ؟

ثم يبرز العنصر التراجيدى فى شخصية نصار •• عندما يحس أن هناك خطأ ما ينخر فى كيان المجتمع وكيانه هو بالذات ولا يعرف لوجوده سببا •• وهو خطأ ربما ولد به أو ربما تشربه منذ طفولته من تعليم جيله ومفاهيم عصره •• ولم يدركه الا عندما وضع محل الاختبار الحقيقى :

نصار : لازم يا هنية فيه حاجة غلط • مش ممكن • مستحيل لازم فيه غلط يا ولاد واحنا مش عارفين • بقى كدهه • فى ساعة يضيع كل اللى عملته فى عمرى مسعد طار ما اعرفلوش حته والورشة ما اعرف جرى لها ايه ، والبيت عمال يفقر عايز يقع ، ومين عارف لسه ح يجرى ايه ؟ ••

ولا يعدو صوت القنابل وهدير المدافع وازيز الطائرات سوى الارهاصات الجديدة المبشرة بمخاض لميلاد جديد وانهيار البيت القديم القائم على رواسب الماضى والواقف فى طريق التطور •• ولذلك يتعلق نصار به ويرفض اقتراح زوجته هنية بمغادرته الى مكان أكثر أمنا •• لأن المنزل هو المعادل المجسم لماضيه ووجوده وحياته •• ولا شك أن هجره يعنى التخلى عن وجوده هو نفسه •• وهو لايستطيع أن يكيف نفسه مع تدفق الاحداث الرهيب لأنه قضى كل حياته فى روتينية بحتة وعلى وتيرة واحدة •• ولذلك يمكث بالمنزل حتى يقتله أحد جنود مشاة البحرية الانجليز :

ويتوهم أنه سيمكث فى المنزل ليحرس سعد فى حجرته حتى لا يهـرب الى ميدان القتال بينما الباب يمكن أن يفتح بمنتهى السهولة لان قفله لا يعمل وهكذا يمنح لنا يوسف ادريس رمزا لكل الوسائل الواهيـة التى يستعملها الجيل القديم ليحد من حركة الجيل الجـديد ويفرض سيطرته عليهـا بينما انعدمت فاعلية هذه الوسائل التى تشبه القفل الذى فسد ٠٠ والعجيب أن هذه الوسائل تمنع الجيل الجـديد احيـانا من تحقيق آماله لأنه لا يدرك كيف يعالجها ٠٠ وكأن الجيل القديم ممثلا فى نصار ينسج بيده نهايته وموته باستعمال هذه الوسائل ، لأن الجنود الانجليز عند هجومهم على منزل نصار يقتلونه بينما سعد ما زال محبوسا فى غرفته ، ولو كان طليقا لاسـتطاع انقاذه من الموت وقتل الانجليز ٠٠ كل هذا بسبب القفل الذى لا يعمل :

هنيـة : انت فى نومة بابنك ٠٠ يا راجل مش من زى الاوان ده وأنـا اقول لك يا نصار كالون الباب عايز تصليح تقـول لى خليـه عشان يبقى باب النجار مخلع ٠

نصـار : يا نهـارك ابيض ٠ طب هس ٠ وطى حسـك ٠ بقى الكالون خسران ٠

هنيـة : جرب وشـوف ٠

نصـار : المصيبة السودة لو سعد عرف ٠ اوعى يا ولية تفلت منك كلمة كده ولا كده لحسن الواد يبقى راح هدر ٠

ولكن سعد لا يدرك سر القفل ويظل داخل غرفته حتى يهاجم الانجليز الانجليز المنزل ويقتلون أباه ، ولا ينفعـه الحرص وتجنب المخاطر وترك ابنه يغلى داخل الغرفة كالاسد داخل القفص ٠

وعندما يبلغ خط الجيل الجديد الذى يمثله قمته ، نجد خطا آخر تفرع منه ليلعب دور التنويعة الموسيقية لتجسيد الخط الاساسى وتعميقه واعطـاء الشكل الفنى للمسرحية من الأعماق والابعاد ما يثرى من خصوبته الفنية ٠٠ هذه التنويعة تتركز فى كوثر أخت سعد التى حبستها التقاليد فى عقر دارها ومنعتها من اكمال تعليمها وأصبح كل همها هو انتظار العريس لكى ينتشلها من الذل الذى تعانيه أنوثتها ٠٠ ولذلك تنتهز فرصة الحرب الدائرة رحاها وتساهم فيها بقدر استطاعتها حتى تحقق وجودها كانسانة لها ارادتهـا وكيانها وذاتها :

نصـار : وكوثر فين ؟

هنيـة : ليـه ؟

هنيـة : البت اللى ما كنتش بتمد ايدها لجنس شغله فى البيت أقـوم اتلفت ما التقيهاش واسأل عليها يقولوا راحت تحـول ميه م الترعة للنـاس ٠

ثم يستخرج يوسف ادريس تنويعة أخرى من التنويعة التى تمثلهـــا كوثر ممثلة فى زوجة شعبان التى ذهبت اليها هنيـــة زوجة نصـــار لكى تساعدها فى وضع طفلها ، وكأن الطبيعة بمساعدة الأجيال الجديدة تعمـل على حماية التطور ودفع عجلة التقدم بتغليب الميلاد على الموت فى أشد أوقات المحنة صعوبة والتى يفرض فيها الموت سلطانه على كل الموجودات :

نصـــار : لا لا لا ٠٠ دى رايحة تولد مرات شعبان يا بنتى ٠

سوسن : تولدها ازاى ٠

نصـــار : يعنى تطلع منها عيل صغير ٠

سـوسن : وده وقت عيال صغيرين انت راخر ٠

نصـــار : انت بتقوليلى ٠ قولى للنسوان ٠ دايما رأيهـم مخالف ٠ وهى مرات شعبان بس دا بيجى ثلاث أربع نسوان فى حتتنا كانوا بيولدوا امبارح والنهاردة ٠ يمكن والله اعلم يا بنتى الحـرب بتسوى العيال بسرعة وينزلوا عشان يعوضـوا اللى بيروح ٠ يمكن يا بنتى ٠ ما حدش عارف ٠

ولكن رغم الشكوك التى تســاور نصـــار الا أنه ما زال مصرا على سلوكه الأنانى ٠٠ وبالذات كلما أحس ببوادر طمأنينة وسلام يعـــود الى نظرته الضيقة التى لا تخرج عن حدود المنزل والأولاد ٠٠ وعنـــدما يطغى شعور الأمن والطمأنينة على الموقف تتأكد لنصار صحة آرائه فى المحافظة على منزله وأولاده ويخاطب ابنه المحبوس :

نصـــار : لا البلد ضاعت يا بنى ولا انت ضعت ٠ البلد موجودة وحتفضل طول عمرها موجودة ، وضرب النـــار بك وقف ، من غيرك وقف ٠ ان كنت مت اهو كان وقف ، وأهـــو دانت عايش اهو برضه وقف ٠ يعنى ضرب النار كان حايفضـل لو كنت انت خرجت ومت ، بس لو خرجت انت ومت كنت حـــاتقضى على وعلى العيلة ٠ وادى انت عشت ، وادى احنا حانعيش معاك ، والبلد لسه عايزاك ٠٠

ولكى يخصب يوسف ادريس جوانب الصراع المشكلة للبناء الدرامى ، يمنحنا الجانب الآخر من شخصية نصار ٠٠ فبعد أن رأينـــاه فى ثوب الأب المحافظ على منزله بكافة الوسائل الى حد الأنانية والنظرة الضيقة للوجود كله ، يومض داخله احساس الوطنى الذى لم يشارك فى الدفاع عن وطنـــه وصد هجمات الاعداء ٠٠ مما ينغص عليه احســـاسه بالطمأنينة وعـــودة السلام ووقف اطلاق النار دون فقد أحد من أبنائه ٠٠ فرغم موقفه المتشـــدد طوال المسرحية والذى يؤكد لنا ثباته تدق ايقاعات الصراع الداخلى وتنهش باطنه لتوحى اليه أن ما فعله لا ينبغى أن يقوم به انسان يحترم نفسه :

نصــــار : (لنفسه) مظبوط الكلام اللى بقـوله ده والا مش مظبوط ٠٠ طب لما هو مظبوط ٠٠ أمال انا زعلان ليــه ٠ ما دام الحكاية زى أنا ما بقول كده ، م الصبح وأنا زعلان ليه يا نصــــار : زعلان من نفسك يا ترى ؟ والا من سعد ؟ والا من الانجليز ؟ والا من الحرب والا من الدنيا ؟ يكونش اللى عملتــه ده كان غلط يا نصار ؟ ٠ بس يبقى غلط ازاى ؟ مش شغلة الأب فى الدنيا انه يحافظ على أولاده ؟ أمال زعلان ليــــه ؟ أنا عملت حاجة أكتر من كده ؟ ٠٠

ثم يزداد صراعه الداخلى حدة عنــــدما يؤكد يوسف ادريس النغمــة الجديدة التى تمثلها كوثر ولا يتركها دون الاســــتفادة منها لخــدمة شــكل المسرحية الى أقصى حد ٠٠ تدخل كوثر وملابسها مقطعة وعلى رأسها خوذة من خوذات العساكر الانجليز وتحمل فوق الخوذة صفيحة ماء ٠ نجد البنت التى تساعد بقدر امكانها فى الجهاد تمثل النغمة المعارضة للرجل الذى يلوذ ببيته ويتقاعس عن الدفاع عن وطنه ويجبر أبناءه على أن يحذوا حذوه ٠٠ ومن هذا التعارض بين النغمتين تبدو حدة التناقض ووضوح الموقف الذى يرمى اليه الكاتب :

كوثر : ايدك يابا ٠

نصــــار : ايه ده يا بنتى ؟ (يســــاعدها فى انزال الصفيحة) أيه اللى لابســـاه ده ؟

كوثر : برنيطة واحد انجليزى ادهالى حوده الفران ٠ امال ايه يا يابا دا الناس بره زى الوحوش ونازلين فيهم تقتيل ٠ امال فاكر ايه يابا ؟ انت مالك كده مالك صحيح ؟

نصار : مش عارف يا كوثر ٠ باينى زعلان ٠

كوثر : زعلان منى ؟

نصار : وحا ازعل منك ليه يا كوثر ٠

كوثر : عشان قلت لى ما تخرجيش وخرجت ٠

نصار : ايوه صحيح دا حصل ٠ انما أنا مش زعلان من كده ٠

ولا يتركه احساسه الوطنى ينعم بالسلامة والطمأنينة ٠٠ ويغــــدو السلام بلا طعم ولا مذاق ٠ لأنه لم يشارك فى الجهاد ولا يحق له بالتالى أن يذوق حلاوة النصر :

كوثر : الله ؟ أمال زعلان من ايه ؟

نصار : والله ما نا عارف يا بنتى ٠ يمكن عشان منعت سعد ٠ بس انا كان لازم أمنعه ولو ما منعتوش كنت زعلت قـــوى ، فازاى لما منعته أزعــــل ؟ دى حــــاجة تجنن ٠٠ انا منعته وأديت واجبى وأرضيت ضميرى ونجى سعد وبقت الأشيا معدن والحمد لله

فازعل ليه ؟ حد يزعل لما يكون عمل اللى عليه ؟ يمكن فيه حاجة تانية ، لازم فيه حاجة تانية هى اللى مزعلانى ·

ورغم أن التوتر الخارجى الناتج عن التتابع الرهيب للأحداث يوحى بالقلق الذى ينهش الشخصيات من الداخل ويلعب دور الخلفية الدرامية ، فانه يتعارض مع الخمود والنغمة الهادئة التى تتمثل فى تحركات نصار مما يؤكد لنا انتهاء دوره فى الحياة اذ انه ما زال يعتقد بعد كل هذه الأحداث الرهيبة أنه « طول ما الواحد ملازم بيته ايه اللى يجيب له الانجليز · دا البيت ما خرجش منه ولا طلقة · ييجو منين · ما هو تعملى حسابك يا بنتى · خديها قاعدة على ميزان الميه ، ما دام ما تأذيش حد ·· ما حدش يأذيكى » · ولكن هذه القاعدة التى يؤمن بها لا تحتمل الثبات أمام ايقاع الأحداث وتدفقها ·· فيهجم الجنود الانجليز على منزل نصار ، ويطلق أحدهم ويدعى جورج النار عليه فى نفس الوقت الذى يدوى فيه فى الخارج صوت انفجار قريب : رمز التغيير المطلق فى كل شىء ·· يقع نصار على الأرض ويضع يده على صدره مكان الاصابة ، وينظر فى ذهول شديد الى جورج ايذانا بانتهاء الخط الذى يمثله الجيل القديم فى المسرحية وسيطرة النغمة التى يمثلها الجيل الجديد من أمثال سعد وكوثر ومسعد وغيرهم ، وخاصة عندما يدرك نصار مدى الخطأ الذى وقع فيه ·

وهنا يبلغ الشكل الفنى للمسرحية قمته التى ينحدر بعدها الى نهاية الخيوط المشكلة له ·· فيتخيل جورج الجندى الذى قتل نصار انه يسمع بكاء ابنته شيرلى فى بكاء سوسن ابنة نصار الصغرى ·· وينشب ـ داخل هذه الشخصية رغم ثانويتها ـ صراع رهيب بين الجانب الذى يمثل الجندى والجانب الآخر المتقمص شخصية الأب ·· ويظل التطاحن بين العسكرية والأبوة دائرا فى نفس الجندى جورج الى أن يصاب بانفصام فى شخصيته :

جورج : لا يا سيدى · لقد قتلت ابا ·

الضابط : هذا عدو ·

جورج : هذا أب ·

الضابط : أب من ؟ ·

جورج : أب شيرلى ·

الضابط : شيرلى من ؟ ·

جورج : شيرلى ابنتى ·

الضابط : (با بتسامة صفراء) قتلت نفسك اذن ؟؟ ··

جورج : أجل يا سيدى · هذا بالضبط ما حدث ·· لقد قتلت نفسى ·

ويتكامل الموقف الانسانى الذى يؤكد حياد الكاتب فى معاملة شخصياته على السواء ، فهو لا يفرض وجهة نظر معينة له بل يترك الشكل

الفنى يبرزها بأسلوب الدراما البعيد عن التقرير فنجد جورج يشرح لسوسن أنه جاء لبيتها برغم أنفه بعد أن أمروه بقتل كل من يتحرك ٠٠ ولذلك قتل أباها عندما تحرك لأنه مسير وخادم لاوامرهم ٠٠ وهو لم يكن يريد هذا ولم يكن يرغب فى ترك ابنتـــه ٠٠ ولقـد منعـوه ايضا من كتـــابة الخطابات اليها حفظـــا لأسرار العلميـــة الحربية التى جنـــد فيها ٠٠ أمـــا عن ابنته شيرلى فهى تشبه سوسن تماما ولذلك لم يجـــرؤ على قتلها ٠ وينتهى به الموقف الى تمنى الموت لأنه أرحـم من مواجهة طفلة مثـــل سوسن ٠ لم يستطع السلاح والدمار والموت التغلب على الطفولة العزلاء لأنهـــا تمثل الجيل الحديث الذى سيحمل شعلة التطور ويحقق أمل الاجيـال فى التقـدم والرخاء والسلام ٠ وعلى ذلك فهى تملك أقوى سلاح فى الوجـــود : أعنى سلاح التطور والتقدم ٠٠ ويتمنى نصار فى حديثه قبل أن يلفظ أنفاسه الاخيرة أن يعود بعجلة الزمان الى الخلف حتى يعيش حياته بشجاعة وجرأة ٠٠

ولكنه يطلب المستحيل بعد فوات الاوان ٠٠ ولذلك يبدو أمامنا بطـلا تراجيديا بعد أن قضى عليه بسبب خطأ ما فى تكوينـه الداخلى وبســـبب المفاهيم التى اكتسبها من مجتمعه الخارجى واعتقد أنها جادة الصواب وعين الحكمة ٠٠ وبعد موته تتأكد لنا نغمة انتصار الحياة عنـدما تدخل هنيـــة بعد أن ساعدت زوجة شعبان فى أن تضع مولودها :

هنيـــة : (داخلة) جابت ولد يا نصار وسموه علشان خـاطرى على اسمك ٠ الله ؟ خير يا ولاد كفا الله الشر ٠ (تلحظ نصـار) نصار ؟ ماله ؟ حبيبى ؟ لازم مات ؟ مت يا أعز الحبـــايب ؟ لازم مات ؟ مت يا أعز الحبايب ؟ نصار ؟ الله ٠ كده ٠ أوعى تكون عملتها ٠ أوعى تكون خدتنى غدر ومت ٠

وبعد ذلك ينتقم سعد لأبيه فيقتل جورج الذى عاد لمشاهدة سوسن التى ظنها ابنته ، بعد أن يواصل اطلاق مدفعه ولكن فوهته تعلو فتصيب الطلقات حقيبة النجارة القديمـــة التى كان يحملها نصـــار فى جولاته والمعلقة على الحائط فتسقطها ٠٠ ومع سقوطها تختفى كل رموز الماضى من المسرحية ٠٠ ويعلو ايقاع الخط الذى يمثله الجيل الجديد ويتهيأ سعد للخروج الى ميدان القتال للأخذ بثأر أبيه وثأر وطنه :

هنيـــة : طب مش ناسى حاجة ٠

ســـعد : أبدا ٠٠

هنيـــة : غلطان مش المرة اللى فاتت كنت عايزنى ازغرت لك وانت ماشى ؟ (يتكسر صوتها) نسيت ليه ؟ روح (تزغرد) ٠ ربنـــا يا بنى يحميـــك لشـبابك روح ٠ خـدها من قلبى روح (تزغـــرد وتختنق زغاريدها بالدمـــوع) روح اتحنى بدمهـــم روح ٠ معايا يا بنات ٠ دا النهاردة فرحه ، والليلة ليلة دخلتـه ودى زفته ، روح دا انت الليلة عريســنا ، هو نصار مات عشـــان نحزن ؟ نصار اهه يا بنات ٠ راجلى اهه ٠ زغرتوا له ، روح ٠

وبنفس الخطوات الثابتة يغادر سعد المنزل وزغاريد هنية وكوثر وفردوس تودعه مختلطة بطلقات المدافع الرشاشة المتقطعة فى الخارج ٠٠ ويسدل الستار على نهاية المسرحية بعد أن اكتمل الشكل الفنى لها من خلال تطور الأحداث وتلاحم المواقف واحتكاك الشخصيات الممثلة لقطبى الصراع ٠٠ وكانت محصلة الصراع سيطرة القطب الموجب الذى يمثله الجيل الجديد ٠٠ وهى السيطرة التى لم يفرضها المؤلف من عنده بحكم تأييده للجيل الجديد بل فرضتها مقومات الصراع التى وردت فى المقدمة وتشابكت عند العقدة وبلغت أشد درجات احتكاكها عند القمة ثم نزلت منحدرة الى حيث انتهت خيوط النسيج كلها مؤكدة من داخل تطورها الذاتى انتصار الخط الذى يمثل الجيل الجديد ٠٠

بعد هذه المسرحية امتنع يوسف ادريس عن الكتابة للمسرح مدة سبع سنوات حتى كتب مسرحية « الفرافير » عام ١٩٦٤ ، لأنه ظل يبحث طيلة هذه السنوات عن الشكل الفنى للمسرح الذى ينبع من بيئتنا وكياننا وتراثنا ٠٠ وهو يعتقد أن الشكل الفنى المتعارف عليه الآن ليس مصريا وانما هو حفيد غير شرعى للمسرح الغربى فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، فهو شىء يتراوح بين الاقتباس والترجمة والتعريب أو عبارة عن مسرحيات غربية كتبها مؤلفون مصريون ٠٠ وهو فى هذا المجال لا يعنى المسرح الأوربى الصريح ولكنه يعنى أيضا المسرح المصرى الناتج عن التأثير بالمسرح الأوربى ، ذلك المسرح الذى يكون معظم رواياتنا التى ألفت للمسرح الى الآن بما فيها المدرسة المصرية الحديثة ٠

وفى « الفرافير » يحاول يوسف ادريس من خلال بحثه عن شكل فنى جديد للمسرحية المصرية أن يزلزل الاعتقاد الذى يؤمن به الكثير من المثقفين والنقاد عندما يؤكدون أن المسرح ظاهرة أوربية محضة ٠٠ « وكل ما نستطيع أن نفعل من أجل تمصيره أن نتناول داخل هذا الشكل المسرحى الاوروبى والعالمى موضوعات مصرية باعتبار أن الشكل المسرحى الاوروبى هو الشكل العلمى الذى تواضعت وانتهت اليه البشرية ولا سبيل الى تغييره أو تبديله » ٠٠ وقد عارض يوسف ادريس هذا الاتجاه فى ثلاث مقالات تحت عنوان « نحو مسرح مصرى » نشرتها مجلة الكاتب فى مارس عام ١٩٦٤ ٠٠ بل وشكك فى صحته لأنه لا يؤمن بوجود عقليات بشرية درامية ٠٠ وعقليات غير درامية ٠ هذا الايمان قى ينتهى بنا الى تصديق النظريات العنصرية عن تميز بعض العقول عن غيرها وتمتعها بسمو أكبر وذكاء أكبر ٠٠ ولذلك يقول يوسف ادريس فى مقدمته للفرافير : انى أومن ٠ والعلم معى يؤكد وحدة العقل البشرى وعالمية امكانياته ٠ قد تختلف القدرات الفردية ، ولكن هذه القدرات اذا تجمعت على هيئة شعب فانها تتساوى بحيث لا نستطيع أن نقول أن بعض الشعوب أذكى من بعضها الآخر أو أن عقليات بعض الشعوب أكثر قابلية للتعقيد من الشعوب الأخرى » ٠

ولأن يوسف ادريس يؤمن ايمانا لا يتزعزع بأن المسرح خاصية من خصائص كل شعب فهو يدحض النظرية التى تنادى بأن الله قد اختص الشعب الاغريقى دون غيره من الشعوب بهذه الخاصية ٠٠ فالمسرح عند يوسف ادريس مثل اللغة والرقص والرسم والموسيقى والغناء وبقية أدوات التعبير لابد لكل شعب ان يملكها حتى يستطيع التعبير عن وجدانه وكيانه وميوله واتجاهاته ٠٠ والا فقد أهم جانب من جوانب حيويته ٠٠ وعلى هذا الاساس لا نجد شعبا على وجه الارض الا وامتلك هذا الميل الغريزى الى المحاكاة أو التمثيل اثناء تجمعاته الخاصة التى تتم فيها هذه المحاكاة وتوجده فى حالة التمسرح ، التى يضعها يوسف ادريس فى مصاف الخصائص التى تميز شعبا ما عن اخر ٠٠

أما عن السبب فى أن معظم النقاد يعتقدون أن بلاد الاغريق القديمة هى مهبط المسرح فيرجع ذلك الى التعريفات والقوانين والتقنينات التى كتبها الشعراء الذين جاءوا قبله أو عاصروه من أمثال سوفوكليس وارستوفانس ويوربيديس وغيرهم من الشعراء الذين شكلوا الخامة الدرامية التى نبتت على جبال الاوليمب وسفوحه والتى ترعرعت بسبب اتفاقها والمزاج الدينى الذى أشاعته طقوس العبادة الاغريقية ٠٠ هذه العبادة التى اعتمدت أساسا على أفعال الجماعات البشرية وبالذات فن المحاكاة وحالات التمسرح ٠٠ ولذلك شجعت كافة فنون التعبير المعروفة فى ذلك الوقت ومنها النحت والشعر والخامة الدرامية التى كانت بدائية ثم تطورت على ايدى الشعراء الكبار واتخذت شكل الحركة المسرحية ذات الخصائص المتطورة والاشكال الفنية المتجددة ٠

وظل الشكل الفنى الذى ابتدعه الاغريق سيدا للأشكال الدرامية كلها حتى انتشرت المسيحية وحرمته لأنه يتنافى مع مقوماتها التى تنادى بالخلاص والتوبة لكل الخاطئين والأمل لجميع الضالين بينما يؤكد المسرح الاغريقى حتمية المصير البشرى وعدم امكانية الهروب منه مهما حاول الانسان تحدى مصيره لأنه مسير وليس مخيرا ٠٠ ولذلك يصوره المسرح الاغريقى باعتباره ضحية للعنة الآلهة الأبدية والتى حددت مصيره منذ بداية حياته على الأرض ٠٠ ورسمت منتهاه بأحكامها التى لا تقبل الجدل أو التغيير ٠٠ وليست محاولات الانسان فى سبيل التغيير سوى الجرى وراء السراب ٠٠ وهو الاعتقاد التى يتعارض مع جوهر التعاليم المسيحية ٠٠ ولذلك رفضت المسيحية المسرح الاغريقى شكلا ومضمونا مما جعله يندثر كما يقول يوسف ادريس ٠٠

ولكنى أعارض يوسف ادريس فى هذا الصدد ، لأنه اذا كان المسرح يعد خاصية من خصائص الشعوب مثل اللغة وبقية أدوات التعبير فكيف لخاصية خطيرة مثل تلك أن تندثر ؟ فى الواقع أن هذه النقطة تتناقض تناقضا جذريا مع النظرية التى يفترضها يوسف ادريس ٠٠ ولكنى لا أشكك فى صحة النظرية بل أعارض فى أن حالة التمسرح تلك قد اندثرت مع انتشار المسيحية اذا سايرنا منطق النظرية الذى ينادى بأن المسرح خاصية

انسانية لا تتقيد بأية ظروف خارجة عنها ٠٠ وعلى هذا الاســـاس نستطيع القول بأن المسرح كخاصية انسانية وليس كشكل فنى متعارف عليه بعـد قد غير مضمونه الاغريقى وانتقل الى الكنيسة من خلال طقوسها وصلواتها التى تدور حول ميلاد السيد المسيح وحياته وصلبه ثم قيـــامته ٠٠ وهى الطقوس التى تصور ميلاد الانسان وحياته ثم موته وبعثه يوم الحساب مع الوجود المستمر للأمل فى التوبة والخلاص وتغيير ما هو كائن فعلا ٠٠ لأن تعاليم المسيحية تتيح لارادة الانسان حرية أكثر وأشمل لكى يغير مصيره على عكس المسرح الاغريقى الذى يفرض حتمية المصير وعدم امكانيـــة الهروب منـــه ٠٠

ولو استطاع رجال الدين المسيحى فى العصور الوسطى التخلص من التزمت الدينى وضيق الافق لشـــهدنا نهضة مسرحية تختلف عن تلك التى قامت فى بلاد الاغريق وربما فاقتها وغيرت من قوانينها ومقنناتها ٠٠ ولكن الحدود التى رسمها رجال الدين فى العصور الوسطى لكل تعبير انســـانى بحيث لا يخرج عن النطاق الدينى التقليدى خنقت هذه النهضة ولكنهـا لم تقض على المسرح كخاصـية جوهرية فى تكوين الانسان ذاته اذا حـــاولنا التمشى مع منطق النظرية التى يفترضها يوسف ادريس ٠٠

ولكن منطق يوسف يعود ليستقيم مع النظرية الدرامية التى يقدمهـا عندما يقول ان الكوميديا ديللارتى أو الملهاة المرتجلة ظهرت فقط فى ايطاليا فى العصور الوسطى ولكنها لم تنشأ وتتكون فيها ٠٠ لأنها كانت فى أثنـاء تلك العصور « قائمة وموجودة ويزاولها الشعب فى تجمعاته الصغيرة على أضيق حدود ٠ يزاولها خلسة فهى احـــدى ظواهر التمسرح الغريزى لدى كل شعب من الشعوب ٠ كل ما فى الأمر انهـــا اصبحت ، مـع بداية عصر النهضة ، تؤدى فى الاسواق العامة والتجمعات الكبيرة وان كان يقال انهـا أيضا كانت تؤدى بشبه خلسة اذ كان الممثلون يضعون الأقنعة على وجوههم حتى لا يتعرف عليهم أحـد » ٠٠

وهنا يصل يوسف ادريس الى نقطة هامة يربط فيهـــا بين الكوميديا ديللارتى أو الملهاة المرتجلة وبين السامر الشعبى المصرى ٠٠ « وهو الشكل البدائى من حالات التمسرح الذى كان قائما وموجودا منذ عصور ضـاربة فى القدم ، والذى لا يزال موجـودا الى يومنا هذا ، كل ما فى الأمـــر أن السامر لم يعن بدراسته أحد ولم يجد له (خواجا) يعطيه اســـما لاتينيا عريضا ويثبته فى كتاب » أى أن يوسف ادريس يؤمن بان الشـكل المسرحى كتعبير وجد مع وجود الشعب المصرى شأنه فى ذلك شأن أى شعب آخر ٠٠

وهو لذلك يسخر من دارسى المسرح المصرى الذين يقولون بأن سامرنا الشعبى هذا ليس نابعا منا ويرجعونه الى الكوميديا ديللارتى التى ترعرعت فى ايطاليا فى العصور الوسطى على يد كارلو جولدونى وغيره ٠٠ وذلك « لأنهم يفسرون هذا الانتقال الغريب بقولهم أنه ربما حدث من خلال بعض الفنانين الفرنسيين الذين صاحبوا الحملة الفرنســـية على مصر » ٠٠ ثم

حاكاهم بعد ذلك الفنانون الشعبيون فى مصر ثم انتشر هذا الفن فى قـــرى مصر ودساكرها ٠٠ ولكن لماذا تنقل الحملة الفرنسية هذا الفن بالذات وليس له نصوص مكتوبة لأنه يعتمد على ارتجال الممثل لدوره بينما لم تنقل الينـا موليير وراسين وكورنيل وغيرهم من الذين أرسوا دعـائم المسرح الفرنسى عن طريق نصوصهم الشهيرة ٠

ثم ان الجبرتى قد قدم مسحا اجتمـاعيا شـاملا لتلك الحقبة التى عاصرت الحملة الفرنسية فى كتابه « عجائب الاثار » ولم يأت على ذكر هذه الكوميديا ديللارتى مع أنه لم يفته مما جلبه الفرنسيون الينا شيئا ٠٠ ولذلك يتساءل يوسف ادريس : « أليس الأسهل والاعقل والاكثر عملية أن نقول أن فن المحاكاة المرتجل (الكوميديا ديللارتى) ظاهرة مسرحية شعبية بدائيـة موجودة لدى كل شعب من الشعوب ، كانت موجــودة لدى الاغريق وظلوا يطورونها الى أن أوصلوها للكوميديا والتراجيديا وكانت موجــودة لدى الايطاليين ولم يكشف عنها الغطاء الا بزوال تحــريم المحاكاة ، وكانت ولا تزال موجودة لدينا فى مصر كل ما فى الأمر أن أحدا لم يهتم بالبحث عنهـا ورصدها واعطائها اسما » ؟ ٠

ويوسف ادريس فى سبيل بحثه عن الشكل المصرى للمسرح يؤمن أيضا « أن المسرح مثل الموسيقى وكل الفنون لا يوجد شكل عـالمى له انما لابـد ان يتخذ لدى كل شعب من الشعوب شكلا ، كل ما فى الأمر ان هذا الشـكل (العالمى) أو الذى نظنه عالميا ليس الا الشكل الاوروبى المتطور عن الشكل الاغريقى ، ولا يمكن أن يصلح هذا الشكل لايصالنا الى حـالات التمسرح التى لكى نصل اليها فى قمتها ، لابد لنا من البحث الشاق الدائب عن شكلنا المسرحى المستمد من بيئتنا وتاريخ وجداننا وظروفه ٠ قال لى أحد كبـار نقادنا ان هذا الشكل العالمى للمسرح هو التطور فى تكنيكية المسرح ، تطـور علمى فى الشكل لا علاقة له بمضمون العمل المسرحى ٠ تطور فى الشكل يمكن أن تضع له انت ما شئت من مضمون ليصبح مصريا أو كينيا أو فيتنـاميا ، بالضبط مثله مثل السيمفونية والأوبرا فى الموسيقى ٠

ولكن المشكلة انى أرى أيضا أن السيمفونية والأوبرا ليســت أشكالا عالمية وانما هى أشكال خاصـــة بالموسيقى الأوربيـــة ولا يمكن أن تصلح للتعبير عن مضمون مصرى ، ففى الفن لا يوجد شكل ومضمون ، ان الشكل مضمون فنى والمضمون شكل فنى ، واذا تطورت موسيقانا فانها ستصل الى أشكال أخرى غير السيمفونية والكونسيرت ٠ اذ ان هذه الاشكال انما خلقها المضمون الموسيقى الأوربى ، أشكال خلقها الوجدان الاوربى ليخاطب بهـا نفسه مثلما خلق اللغات الاوربية لتتفاهم بها عقوله » ٠

وطبقا ليوسف ادريس فان كل أشكال الموسيقى الكلاسيكية دخيـــلة علينا ولن نتذوقها فى يوم من الايام لأنها لا تصدر عن وجــداننا وذاتنا ٠ وقياسا على ذلك فان كل فن اما نابع من تربتنا وثقافتنا الشعبية واما لا نفع فيه ٠٠ وكل مسرح مصرى لا يتطور من « السامر » الشعبى المصرى وافـــد

لا مستقبل له ·· وبالتالى يصبح التطور الاوربى فى المسرح من الاغـريق الى يوجين يونسكو دخيلا على ثقافتنا وتراثنا لن يؤثر فيها ولن نؤثر فيه ·· فالتطور الذى مر به المسرح الاوربى ·· على مدى آلاف السنين لم يتجـاوز أن يكون شكلا محليا للمسرح الاوروبى ، ويجب ألا نلتزم به لأن فن المسرح لم يكن له شكل عالمى · وفى هذا المجال يعتقد الدكتور لويس عوض أنه « قياسا على هذا فقد وجب أن تمتد دعـوة الدكتور يوسف ادريس الى الاكتفـاء بتطوير الرواية عن « الف ليلة وليلة » وملاحم العصـور الوسطى مثـل « سيف بن ذى يزن » و « الاميرة ذات الهمة » و « الظاهر » و « عنتر بن شـداد » وهى كلها خامات خصبة لا تنفد ابدا ولكنها فى الوقت نفسه أشكال فنية بدائية البنيان ·· والى تطوير القصة القصيرة عن مقامات الحريرى والهمذانى ·· والى تطوير المقـال عن كتـابات الجاحظ وابن المقفع وابن العميد ·· والى تطوير النقد عن ابن قتيبة والجرجانى والاسدى وابن سلام · وقياسا عليه أيضا فقد وجب تطوير فن النحت عن النحت الفرعونى وحـده والتقاط الخيط الذى قطعته أديان التوحيد نحو الفى سنة ، أو ربما الاكتفاء بتطوير عروسة المولد فهى المظهر الوحيد من مظاهر فـن النحت الذى بقى لنا عبر القرون · أو ربما وهو أقرب الى المنطق تحريم فن النحت جمـلة لأن ثقافتنا رأت فى التماثيل لونا من الوثنية فحرمتها أو اعرضت عنها نحـو ألفى سنة · وبالمثل ينبغى التقاط الخيط فى التصـوير من حيث انقطع فى العصر القبطى لان مصر العربية والمملوكية والتركية ازورت عنه أو حرمتـه تحريما · وبالمثل ينبغى التقاط الخيط فى فن العمارة اما من معـابد مصر القديمة أو من المشربيات المملوكية ، لم يقل لنا الدكتور يوسف ادريس ماذا نفعل بفن السينما الذى ليست له سـوابق فى تراثنـا القومى ـ واذا كان هذا يصدق على الفنون والآداب ، فهو بغير شك يصدق على الفكر السياسى والاجتماعى والفلسفى وعلى كافة ألوان المعرفة المعيارية أى الخاضعة للقيم والمقاييس : اذا اردنـا أن نقيم ثورة شـعبية وجب ان نبنيها على ثورات الزعر والحرافيش التى طالما حدثنا عنها ابن اياس والجبرتى وان نتم فكرتهم عن حقوق الانسان ، واذا اردنا أن نتصور المدينة الفاضلة وجب ان نعود الى الفارابى وابن سينا وابن طفيل وحدهم ونضرب صفحا عن تجربة الانسـان بالفكر والفعل من افلاطون الى كارل ماركس · بهذا وحده يكون لنا ادب قومى وفن قومى وفكر قومى ، وبهـذا وحـده يكون ادبنا وفننا وفكرنا منبثقا مـن واقعنـا ·· » ·

ويؤكد الدكتور لويس عوض أن تجربة يوسف ادريس الجديدة فى البحث عن شكل فنى جـديد لا تخـرج عن نطـاق الآراء الرومانتيكية ·· لأن يوسف ادريس القصاص لا يبدأ فنه القصصى من الحريرى أو الهمذانى بـل يبـدؤه من دوستويفسكى وتشيكوف ·· وربما رد يوسف ادريس على هذا بقوله بانه يحاول جادا البحث عن الشكل القصصى النابع من تربتنا وتراثنا ولكن ما قوله فى أن الشكل الفنى الذى توصل اليه فى « الفرافير » واكد أنه صـادر عن ثقافتنا وبيئتنا ، هذا الشكل نفسه قد تأثر بعديد من أقطـاب المسرح الأوربى سواء من الاغريق القدامى مثل أريستوفانس أو الأوربيين القدامى مـن أمثال كارلو جولدونى زعيم الكوميـديا ديللارتى أو الأوربيين المحدثين مثل لويجى بيراندللو وصامويل بيكيت ··

ولكننا يجب أن نرى هذه القضـــية فى ضوء آخر حتى لا ندخل فى متاهات الجدل وكهوف المناظرة ونترك الهدف الاساسى الذى يتركز فى التجربة كتجربة فى حد ذاتها وليست كانجـاز خطير فى ميدان المسرح ٠٠ فالتجـربة تستحق الدراسة فى حد ذاتها لأنها اعادة اكتشاف المسرح ووسائله الاولى فى التأثير ، والوصول الى نوع جديد من التقاليد يحل محل الطقوس المسرحية القديمة ٠٠ ويعتقد يوسف ادريس أن المسرح الأصيل فى أى بلد كان يعتمـد على مشاركة الجمهور الجماعية فى العمل المسرحى الذى يلمس عن طـريق النص المرتجل عاطفة جماعية أو رمزا عاما يرقد فى الوجدان المشترك للجمهور ٠٠ وكانت هذه النصوص المرتجلة هى التعبير عن هذا الوجدان المشـترك الذى يربط الناس بعضهم ببعض ويحفظ لهم وحدتهم الاجتماعية والشعورية ٠٠ وفى بعض الطقوس البدائية التى كان يقـوم بها الانسان البدائى فى فجـر التاريخ نجد ان العناصر الأسـاسية فى القيام بهـا تتركز فى وقع الكلمـات وايحاء الكلمات وايحاء الاشارات وبهر الحركات السحرية التى تمنح القائم بها قدرة خارقة وهمية على تعدى الحدود البشرية المحدودة ٠٠

وفى عصرنا الحديث أصبح من الصـعب اجترار مثل هذه الطقوس فى شكل مسرحى لأنها لن تنطلى على الجمهور وبالتالى لن يشارك فيها أو يتعاطف معها وجدانيا ويترتب على ذلك أن يفقد المسرح اتصاله بالوجدان المشـترك للجمهور ٠٠ ولا يعنى هذا الكلام أن الدلالات الجماعية والمضامين الانسانية التى ربما احتوتها هذه الاشكال المسرحية القديمة لا تصلح لمسرحنا الحديث ٠٠ بل أعتقد انها تصلح ما دامت مرتبطـة بالواقـع الانسانى وعلى هذا الأساس يمـكن أن يتضـمنها المسرح الحـديث مع شرط التعبير عنها بالرمز والاسطورة والصورة الفنية والنغمة السائدة ، وكلها تضرب بجذورها فى ثقافة المجتمع وتكوينه الحضارى وظواهره البدائية ٠٠ يقول يوسف ادريس :

« انى أومن اذن أن هنـاك ظواهر بدائية للمسرح موجودة فى بلادنا اسميها ظواهر بدائية لحالات التمسرح تلك التى ينسى فيها كل فرد قائم ذاتــه ويندمج فى الذات الجمالية الاكبر باعتبار ان الخاصية الأولى لاى فـن هى جماعيته . مثل السامر وحفلات الذكر والاحتفالات بالموتى والاراجـوز وخيال الظل وحتى الجلوس على المقاهى ، انه حالة بليدة من حالات التمسرح وأنه بالبدء من هنا ، بأخذ هذه الظواهر وتطويرها للوصول بها الى المسـتوى الفنى والموضوعى الذى وصل اليه المسرح الأوربى يمكن ليس فقط ان ننشىء مسرحا يقف الى جوار المسرح الأوربى وانما من الممكن ان نضيف ونسهم بـه فى اثراء الظاهرة المسرحية فى العالم كله » ٠٠

ويذهب يوسف ادريس الى اقاصى الريف ليستنبط ملامحنا المسرحية فى بساطتها وأشكالها الاولية لانه يؤمن بأن الفنون عامة تختلف اختلافا جذريا عن العلوم باعتبار أن العلم عالمى فى شكله ومضمونه فى حين أن الفن على الدوام محلى الموضوع والمضمون ٠ ومن هنا تنشأ عالميته ٠٠ ومحلية يوسف ادريس هى محلية الروح والذوق والطبع والتفاعل مع تراثنا الشعبى الاصيل والتعاطف مع ثقافتنا المحلية لأن : « كل فن هو نتاج شعب أو شعوب تحيا فى

بيئة معينة وذات مزاج وتكوين نفسى معين بحيث لابد أن يتطابق الناتج (الفن) مع المنتج (الشعب) أو الفنان النابع من هذا الشعب · » أى ان هذه السببية المتبادلة بين الطرفين موجودة بحتمية المنطق الذى تفرضه الحيوية الفنية لكل شـــعب ··

وطبقـا لمنطـق الســامر الشعبى المصرى يعتبر النص وسيلة مساعدة لاحداث التأثير فى الجمهور واثارة الوجدان المشترك له ·· مما يذكرنا بقول المخرج المسرحى البولندى جروتوسكى الذى أجرى تجارب مسرحية فى أمريكا مشابهة لتجربة يوسف ادريس ·· « ان النص بالنسبة لى هو مجرد عنصر من العناصر التى تقوم عليها دعائم المسرحية بالرغم من أنه يعد من الأهمية بمكان ·· أما مضمون المسرحية فلا يمكن ايصاله الى الجمهور الا من خلال الادوات الدرامية البحتة ·· وللمخرج الحق فى أن يتصرف فى النص بحرية مع شرط عدم الانسياق وراء التفسيرات الشخصية والاحساسات الذاتية ·· انه يبذل ما فى وسعه فى اشعال سحر الكلمات أمام الجمهور وملاحظتها فى حرص وحب فائق عند تمثيلها » ··

وبذلك لا يصير النص حاجزا بين المنصة والجمهور بل يسقط الحائط الرابع الوهمى حتى يتحقق الاتصال المباشر بين الممثل والمتفرج ·· وعلى هذا يجب الغاء خشبة المسرح · فالممثل يتحدث الى الجمهور مباشرة وهو بينهم يلمس أيديهم ويفاجئهم بحركاته بين حين وآخر ويذهب للجلوس وسطهم ثم يعود الى مكانه ليحدث تأثيرا معينا يزيد من اثارة الوجدان المشترك لــدى الجمهور ·· ولابــد أن يكون هنــاك اتصال مباشر بين الممثل أو مجمــوعة الممثلين والجمهور حتى يصبح الجمهور جزءا عضويا من المشهد ·· وفى هذا يقول يوسف ادريس فى ملاحظاته عن تمثيل « الفرافير » :

« هذه الرواية مكتوبة عــلى أساس اشــتراك الجمهور مع الممثلين فى تقديم العمل المسرحى باعتبارهم وحدة واحدة ولهذا فالجمهور هنا يعتبر جزءا من الممثلين والممثلون يعتبرون جزءا من الجمهور ، واذا كان المسرح الاغريقى ومن ثم الاوربى قد اصطلح على تسميته بالخدعة المتفق عليها . فمسرحنا فى رأيى هو الخدعة التى لم يتفق عليها ، الخدعة الكاملة المباشرة بلا أى محاولة لتخفيفها أو مواربتها » ·

« المسرح الأمثل فى نظرى لتمثيل هذه الرواية ليس هو المسرح العادى حيث الجمهور الذى يواجه الحائط الأول الذى تفرج عنه الستارة ، ولكنــه المسرح الدائرى أو الحلقة التى تتكون نتيجة تجميع أى جماعة من الناس على شرط أن تزود بالاضاءة الكافية ولا يحتاج الأمر اذن لابواب دخول وخــروج فباستطاعة الممثل أن يخترق الصــفوف فى طريقه الى الدائرة المسرحة فى الوسط وهو داخل ثم وهو خــارج » ·

« ولكن ، نظرا لأن توفر هذا النوع من المسارح التلقائية غير مضمون الحدوث فيمكن تمثيــل الرواية على المسرح العــادى بحيث تتخذ اجــراءات

ميكانيكية لالغاء المسافة الكائنة بين خشبة المسرح وجمهور الصالة وهى المسافة التى تخصص للاوركسترا فى الغالب اذ يمكن تغطيتها ، ومد الغطاء الى مسافة ما فى مشاية الصالة الرئيسية بحيث تصبح الصفوف الأولى فى متناول مقعد فرفور ، ومن ناحية أخرى يمكن وضع كراسى للمتفرجين العاديين فوق المسرح من الخلف بحيث لا يرى المتفرج ستائر خلف الممثلين وانما يجد جمهورا أيضا يكون شبه الدائرة المفروضة بالاختصار لابد من اقتراب الجمهور من الممثلين واقتراب الممثلين من الجمهور الى درجة تلغى المسافة النفسية الكائنة بين من يؤدى الدور ومن يشاهده » .

وهكذا يؤكد يوسف ادريس فى « الفرافير » الامتزاج التام بين الممثل والجمهور أو المسرحية والمتفرجين ، ويتبع ذلك واجبات جديدة تلقى على عاتق المخرج .. فعليه أن يعيد تشكيل المجموعتين المنفصلتين فى المسرح التقليدى : الممثلون والجمهور ويتحكم فيهما كما يشاء . وعلى كل مجموعة منهما أن تكون واعية تماما بأنها جزء من العرض المسرحى الجديد ذلك لأن مستقبل المسرح كله ـ فى مواجهة وسائل التعبير المستحدثة الأخرى مثل التليفزيون والسينما ـ يعتمد أساسا على العلاقة المباشرة والاتصال الحى والتجاوب الفعال بين الجمهور والممثلين .. وعلى هذا يجب على المخرج وضع الجمهور نفسه على خشبة المسرح لأنه لا توجد خشبة مسرح على الاطلاق وانما يتحرك الممثلون فى حرية بين الجمهور ويكونون معه وحدة بشرية واحدة ، وفى هذه الحالة يستطيع الجمهور أن يقوم بدور الكورس وذلك بتعليقه على الأحداث الجارية أو معارضة أحد الممثلين أو تفسير ما حدث من قبل .

ويؤمن المخرج البولندى جروتوسكى مؤسس المدرسة المسرحية التجريبية فى أمريكا أن المهمة الأساسية للمسرح التجريبى من ناحية النص أن يبث الحياة فى الرمز أو المعنى أو الشخصية أو العواطف التى لها دلالات اجتماعية وجماعية ثم يصفها على المنصة . وفى هذه الحالة فقط يضمن اثارة الوجدان المشترك عند الجمهور .. وليس من الضرورى كما فعل يوسف ادريس ان تعطى الدلالة الجماعية عن طريق شخصية واحدة مثل فرفور بل من الممكن ان تمنح هذه الدلالة من خلال عدد من الشخصيات المتتابعة .. يقول جروتسكى فى هذا المجال :

« لا توجد قاعدة ذهبية لاخراج النصوص المسرحية .. وينطبق هذا على القاعدة التى تنادى بأن الدلالة الجماعية يجب ان تقدم للناس من خلال شخصية واحدة .. فأحيانا نجد النص المسرحى الواحد يشتمل على أكثر من دلالة جماعية تقدم من خلال عدد من الشخصيات المتتابعة ، ولا تسير هذه الدلالات فى خطوط متوازية ولكنها تتفرع ويختلط بعضها بالبعض ويختار المؤلف أو المخرج واحدة منها لتكون محور المسرحية .. ولكن هناك احتمالات أخرى اذ يمكن للمؤلف أو المخرج على سبيل المثال أن يمنح مجموعة من الدلالات الجماعية يكون لها جميعا نفس الثقل الدرامى فى العمل المسرحى الواحد » ..

يتفق يوسف ادريس مع جروتوسكى فى أنه اختـار الدلالة الجمـاعية التى يمثلها الفرفور لتكوين محور المسرحية بينما يختلف معـه عندما يهمل الدلالات الجماعية التى تزن نفس الثقل الدرامى فى المسرحية ٠٠ ولعل هـذا الاختلاف قد افاد شـكل المسرحية كثيرا لأنه قام عـلى وحدة المضمون التى تعتمد على التركيز الشديد والوضوح الشامل والتحديد الدقيق ٠٠ وهو فى هذا يطبق نظرية المغناطيس فى الفن ٠٠ هذه النظرية التى تقول ان العمـل الفنى الجيد يجذب الى قطبه كل ما هو من جنسه ومتفاعل معه ويرفض بـل ويتنافر مع كل ما يتناقض وطبيعته ٠٠ فنجد فى المسرحية مشكلة واضـحة ومحددة تشغل تفكيره وهى « التبعية والسـيادة » قد طرحت بكل جوانبهـا الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفلسفية ٠٠ كانت هناك السيادة بكل أشكالها سواء كانت سيادة فرد على فرد أو طبقة على طبقة ، أو نظام كونى على الانسان كله ٠٠ تلك هى الفكرة التى شغلت يوسف ادريس والتى عالجها فى « الفرافير » علاجا مركزا واضحا محددا عميقا زاخرا بالعذوبة الفنيـة التى تجسدت فى شخصية « الفرفور » و « السيد » اللتين نبعتا من تراث شـعبنا وفنونه المرتجـلة المليئة بالسخرية العـذبة والتهكم المرير فى الوقت نفسـه ٠

هذه هى مشكلة العلاقة بين السيد والتابع التى تقوم بين الانسان وأخيه الانسان فى كل زمان ومكان ٠٠ ولا يجد يوسف ادريس لهاتين الشخصيتين اسمين أفضل من « السيد » و « الفرفور » الذى يطلق عادة فى المسرح الشعبى المصرى على الخادم الذكى السريع البديهة الذى يكتم أسرار سيده وينصحه دائما بوحى من التراث الشائع والحكمة الشعبية والحب المتعاطف الذى جبلت عليه نفسيته الطيبة التى لا تحمل خسة أو دناءة ٠ وهو فى هذا يمثل حيوية الشعب المصرى التى لم يفقدها على مر آلاف السنوات من الاستعمار والـذل والتبعية ٠٠ وفى هذا يتحدث يوسف ادريس عن مؤهلات فرفور :

« وفرفور ليس نبيا ولا رسولا ، انه فقط فرفور ، ولكنى أتصوره دائما خارقا للعـادة لا بقوته فقط وانما بعينيه ، عينيه الصغيرتين اللتين كلمـا لمع بريقهما أحسست أن حـدثا يوشك أن يقع لأن فرفور سيفتح فمه ويتحـدث ٠ فرفور ذلك الجسد الضئيل أو النحيف المحشورة فيه طاقة نشاط هائلة ، انى اريده فى كل مكان على المسرح بحيث لا تستطيع أن تضـبط انتقـالاته ، وحبذا لو استطاع أن يقفز فى الهواء أو يصنع « السومر سولت » حتى يبـدو جسده فى نفس اشتعال عقله وتبدو حركته لاذعة مباشرة هى الأخرى كلسانه . أريد أن أحس فيه بشىء غير آدم ، ينتهى الى الجن مثلا والعفاريت ، أريد أن يحس الجمهور أنه فعلا ليس ممثلا ذا قدرات خارقة ، أريده أن ينفض عن ذهنه كل أمجاد هاملت وعطيـل وقيصر وأخـلاقياتهم الشـاعرية وشجاعتهم التى يجيدون الحديث عنها وأفكارهم التى تأتى مرتبة وكأنما ينطقها محلل نفسى حكيم ، لانى اريـده بطلا يبهر بشخصيته ووجوده لا ان يفترض النـاس مقدما بطولته ، اريده ان ينتزع احساس الناس بانه غير عادى رغما عنهم ، أريده أن يبهرهم وهو يضحكهم ثم يضحك عليهم حين يبهرون ، أريده أن يحس ان جمهور المسرح الحاشد أمامه أناس جاءوا متفرقين متعبين متسخى القـلوب

والأرواح وأنه وحده الذى سيتمكن من أن يقوم بغسل أرواحهم جميعا بذراعيه بلسانه بجسده ، بالطاقة الهائلة المشعة منه يلوك أرواحهم ويعصرها ويعود يلوكها ويعصرها دون ان يحسوا لحظة واحدة أن شيئا غير عادى يحدث ودون أن يبدو على فرفور أيضا انه يقوم بشىء غير عادى . اريد ليس فقط ان يقول ما كتب له من حوار ولكنه يكون على استعداد لأن يكبح جماح متفرج طويل اللسان ، ذا بديهة حاضرة بحيث يستطيع أن يروض نفسه الهائجة حتى يدركها السلام » .

هذا هو الشكل الجديد الذى صب فيه يوسف ادريس مضمونه الجديد وأدى ذلك بدوره الى تجديد فى شكل المسرح نفسه وطريقة الاخراج وأسلوب الأداء التمثيلى على المنصة : أى أن الشكل الفنى لكل من النص واخراجه على المنصة وادائه امام الجمهور قد تغير تماما .. ولكن هل هذا النص يستدعى تغييرا شاملا فى الاخراج والاداء ؟ بمعنى آخر هل يمكن لهذا المضمون الوصول الى الجمهور بالأسلوب التقليدى القائم على هضم تجارب الآخرين من أمثال اريستوفانس ولويجى بيراندللو وصمويل بيكيت ؟ . وخاصة أن يوسف ادريس قد استعان باريستوفانس رائد الملهاة فى حواره الذى دار عن السادة والعبيد والجدل الذى دار بين الميت والاحياء ، والافضال التى يسبغها الأموات على الاحياء مما يذكرنا باصداء من ملهاته الشهيرة « الضفادع » .. كما نجد أصداء من بيكيت فى مسرحية « فى انتظار جودو » وخاصة فى مشاهد الانتظار الطويل الممل الذى قام به كل من فلاديمير واستراجون اللذين عقدا كل أملهما فى المستقبل على وصول ذلك الشخص الغامض المدعى « جودو » .. ولكنه لا يصل وينتهى بهما الامر الى الانتحار .. أما عن بيراندللو فنجد تأثيرات معينة له على يوسف ادريس وخاصة فى كل من مسرحيتيه « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » و « كل حسب تقديره » عندما يسقط الحائط الرابع ويلغى المسافة الوهمية بين المنصة والجمهور ثم يلغى الحدود القائمة بين الحلم والحقيقة وبين الوهم والواقع .. أيضا هناك آثار لبرنارد شو فى مسرحيته الطويلة « العودة الى ماتوشالح » فى الحوار بين السيد والفرفور عن الانسان كعنصر مدمر وقاتل لنفسه .. هل يتفق هذا التراث المسرحى العالمى ـ ابتداء من الاغريق القدامى ممثلين فى اريستوفانس حتى آخر مدارس العبث ممثلة فى بيكيت ـ مع المسرح الشعبى والسامر المصرى المرتجل ؟. وهل من الممكن أن يقوم السامر المصرى المرتجلبايصال هذا المضمون العميق الذى يطرح قضية الحرية والضرورة ممثلة فى علاقة السيد بالعبد أو الحاكم بالمحكوم أو الدولة بالفرد ـ الى ذهن الجمهور دون الاستعانة أو الاعتماد على التجارب الأوربية فى المسرح ؟ .. لا شك أن الاجابة على هذه الاسئلة تقتضينا تحليل النص حتى يمكننا الحكم الموضوعى على تجربة الشكل الفنى الجديد الذى يحاول المؤلف أن يصب فيه مضمونه .. وهل كان هناك انفصام بين الشكل والمضمون .. أم أن الاثنين تفاعلا فى عضوية حية متكاملة متجددة ؟ ..

منذ أول وهلة نلمح آثار بيراندللو فى الغاء الحائط الرابع الوهمى

عندما يتحدث المؤلف الى الجمهور مفتتحا العرض وعارضا لاتجاهات يوسف ادريس فى الشكل الفنى المسرحى :

« سيداتى وسـادتى مساء الخير ، أنا مش خطيب ولا حاجة ·· أنا مؤلف الرواية واحنا كان ممكن نبتديها على طول ويقعد كل واحد فيكم يتفرج عليها فى الضلمة لوحـده كأنه فى سـينما ، احنـا فى مسرح ، والمسرح احتفال ، اجتماع كبير ، مهرجان ، ناس ، بنى آدمين سابوا المشـاكل بره وجايين يعيشوا سـاعتين وتلاتة مع بعض ، عيلة انسـانية كبيرة اتقابلت وثانيا انها ح تقوم فى الاحتفال ده بمسرحة وفلسفة ومسخرة نفسـها بكل صراحـة ووقـاحة وانطلاق · عشـان كده ما فيش فى روايتى ممثلين ولا متفرجين · انتم تمثلوا شوية والممثلين يتفرجوا شوية ، وليه لأ ، اللى يعرف يتفرج لازم يعرف يمثل ، انتوا ما بتعرفوش تمثلوا ؟ بقى دا كلام ·· ده انتو طول النهار نازلين تمثيل · طب مين النهاردة ما مثلش على رئيسه علشان يأخذ اجـازة ؟ مين ما ألفش رواية عشان ياخـد سلفة ؟ مين ما قامتش بدور السعيدة ع الآخر قدام جوزها لما جت أمه تزورهـم ؟ انهى ممثلة محترفة تقـدر تطلع التنهيدة اللى بتطلعها الست فيكم لمـا بتشوف الفستان فى الفترينة ؟ ده انتو حتى جايين هنا تمثلوا دور المتمرجين ، وايه ده كله احنا قررنا الليـلة دى الافـراج عن مواهبكم المكبوتة دى وبدال ما سيادتك تمثل دور المتفرج الوقور اللى بيمسح بقه بعد كل ضحكة عشان ما تبنش قدام حد ، عشان ايه ، ما تكسفوش من بعض ، احنا كلنا بنى آدمين زى بعض اخوات ، خايفين ، من بعض ليه ، متخشبين ليه ، بعاد عن بعض قوى كده ليه ؟ كتفك فى كتف التانى وبينك وبينه ألف كيلو بتاع ايه ؟ بص له يا أخى ، قول له مساء الخير ، اعزم عليه بسيجارة ، ده بيتكلم عـربى زيك ومالوش ناب والله ·

انا كمـان ح الغى المسافة اللى دايمـا بتبقى بين المؤلف والجمهور وتخوفهم من بعض ، اسمحوا لى اقرب منكم · (يغادر المنصـة مقتربا من مقدمة المسرح فيكتشف المتفرجون أنه رغم أناقة نصـفه الأعلى يرتـدى « شورت » قصيرا جدا يكشف عن ساقيه الطويلتين الرفيعتين وحذائه الذى يرتديه بلا جورب ، وحين يعم الضحك فى الصـالة لمنظره) مع تقـديرى لشعوركم النبيل ده وفرحتكم بأنى قربت منكم أنا مش شايف أى مناسـبة للضحك ده ، الرواية لسـه ما بدأتش (ضحك) ·· الله ·· عمـركم ما شفتوا مؤلف من قريب أبدا (ضحك) ·· يا أخوانا ·· يا حضرات ·· من فضلكم ·· أنا كل قصدى اننا نلغى المسافات اللى بيننا ونرفع السـتاير اللى بين كل واحد والتانى ونعيش ساعة يا أخوانا ·· ساعتين ·· تلاته ·· للصبح اذا حبينا ·· نمثل على بعض ونألف مع بعض ونتفرج لبعض » ·

وبعد أن ينجح المؤلف فى ازالة الحواجز الوهميـة بين الجمهـور والمنصة بأسلوب مباشر صريح واضح محـدد وذلك باستغلال بعض حيـل المفاجآت الكوميدية التى لا يتوقعها الجمهور وتثير ضحكه عنـد وقوعها ، وباستعمال أسلوب السخرية من الجمهور نفسه ، يمهد بعـد هذا لدخـول

الفرفور حتى يستعد الجمهور لاستقبال هذا البطل المسرحى الجديد الذى لا يمت للأبطال الذين ألفهم الجمهور من قبل من أمثـال عطيل وهاملت وقيصر وتارتيف وذلك لكى يدمج الجمهور مع بطله حتى يتعاطف معـه ٠٠ ولكن هل كان المزج بين الممثل والمتفرج ضروريا لتعاطف الجمهـور مع البطل ؟ ٠ فى اعتقادى أنه مفيد من الناحية السيكلوجية فقط ٠٠ أعنى أن المزج بين الممثل والمتفرج يفيد فى ألا يتكلف المؤلف حيلا وأسـاليب مسرحية أخـرى لكى يتجاوب الجمهور مع البطل ٠٠ اذ أننا نرى فى بعض الأحيان أن هذه الحيل والأسـاليب المسرحية تمثـل عبئا على الشكل الفنى للمسرحية وتشتت من تركيز المتفرج الذى يحس بدوره أن هناك محاولة مفتعلة حتى يتجـاوب مع البطل ٠٠ واذا أحس بذلك فليس من المستبعد أن يرفض هذا التجاوب ٠٠ ومن هنا تبدو أهمية الربط السيكلوجى بين البطل والمتفرج ٠٠ وهو الربط الذى يخلو من الافتعال والتكلف اللذين قد يوجـدان فى منولوج درامى قائم على مناجاة البطل لنفسه ٠٠

أما من جهة ضرورة هذا المزج بين الممثل والمتفرج بالنسـبة للشـكل الفنى للمسرحية فأعتقد أنها ليست ملحة ، لأن قضية العـلاقة بين العبـد والسيد وبين الحاكم والمحكوم لا تنبع أساسا من الشكل المسرحى للسـامر الشعبى الذى يحتم المزج بين الممثل والمتفرج فى كيان واحد ٠٠ لأننا كمـا رأيناها قد عولجت من قبل آلاف السنين عند رائد الكوميديا أريستوفانس ، وهو الوقت الذى لم تأخـذ فيـه المسرحية عموما سـوى الشكل الجنينى البدائى للتكوين والخلق ٠٠ وعلى هذا يمكن القول بأن عالمية مشكلة العلاقة بين العبد والسيد وامكان حدوثها فى أى زمان ومكان تتعـارض مع محلية الشكل المسرحى الذى يحتمه السـامر الشعبى ٠٠ وليس معنى هذا الكلام أنه لا يمكن صب مضامين عالمية فى قوالب محليـة ، لأن حقل التجـارب مفتوح للجميع والمقياس فى ذلك هو النجاح وارساء تقاليد جديدة تؤكد صمود التجربة لامتحان الزمن ٠٠ ولكن معنى هذا الكلام أن الكاتب الذى يتصدى لتغيير الشكل المسرحى منهجا وتأليفا واخراجا وتمثيلا وجمهورا لابد أن يأتى بمضمون ينبع من نفس التربة التى استقى منهـا الشكل حتى تكون التجربة رائدة فعلا فى مجالها ٠٠ أما عملية صب مضـمون عالمى يعـرفه الجميع منذ آلاف السنين فى قالب محلى فقد قام بها الكثيرون قبـل يوسف ادريس فى جميع انحاء العالم ٠٠ ولكنهم لم يدعوا لأنفسهم ما قاله يوسف ادريس أن « لمسرحنا تقاليد عريقة ربما أعرق من الكورس والقناع وقـواعد ارسطو » ٠٠ وخاصة أن المسرح المصرى القديم لم يكن بالمفهوم المتعـارف عليه عالميا ، اذ أن النصوص التى عثر عليهـا الباحثون والدارسـون لم تخرج عن نطاق الحوار القائم بين شخصـين ولم يصل فى احـداها الى الشكل الذى وصل اليه الاغـريق بعد ذلك على ايدى ايسكولسوسوفوكليس واريستوفانس ويوربيدس والذى وضع منهجه أرسطو فى كتابه الشـهير « فن الشـعر » ٠٠ واذا اتفقنا مع يوسف ادريس على أن المسرح المصرى القديم هو الأصل الذى لابد أن نرجع اليه فمعنى هذا ان يدخل فى نطـاق دراستنا أى حوار كتب بين أى شخصين ووجد على لفائف البردى أو نقش

على الأحجار الاثرية ، مما يؤدى بنا الى متاهات ربما خرجت بنا من ميدان المسرح كلية الى ميادين أخرى ليست من اختصاصنا ٠٠

ونحن لا ننكر وجود مسرح قديم ، ولكننا نقول ان الأشكال التى يمكن أن تدعى مسرحية والتى عثر عليها حتى الآن لا يمكن أن تكون منطلقا لمسرح ينبع من تربتنا لأنها لا تمنحنا التقاليد والاساس الذى يمكن أن يقام عليه مسرح متكامل كما قام من قبل المسرح الأوربى الحديث منه وغير الحديث على أساس المسرح الاغريقى القديم ٠٠ وأيضا لا يمكن حتى الآن الربط علميا ومنهجيا بين ما يسمى بالمسرح المصرى القديم والسامر الشعبى الموجود فى ريفنا حتى الآن ٠٠ وبالتالى لا يمكن علميا ومنهجيا اثبات أن أصول « الفرافير » تعود الى المسرح المصرى أو الى السامر الشعبى المصرى بقدر ما ترجع الى المسرح الأم فى أوربا على ايدى اريستوفانس ولويجى بيراندللو وبرنارد شو وصمويل بيكيت ٠٠

واذا كان يوسف ادريس قد رفض وجود الشكل العالمى للمسرح لأنه فى رأيه « ليس الا الشكل الاوربى المتطور عن الشكل الاغريقى » فكان أولى به ان يرفض المضمون العالمى الذى صبه فى مسرحيته والذى يعالج فيه مشكلة السيادة والتبعية ٠٠ وربما يقول بعض النقاد ان المضمون لابد أن يكون عالميا لأن معظم المضامين قد عولجت منذ الاغريق القدامى ومن جاء بعدهم ٠٠ والمهم ان علاج المضمون هو الذى لابد أن يتغير ٠٠ ولكن ما رأيهم فى مسرح جارثيا لوركا الذى بناه على مضامين محلية من تربة اسبانيا وتراث الأندلس لم ترد من قبل فى أى مسرح ؟ ٠ وهذا هو السبب فى اعتباره رائدا فى ميدان المسرح برغم أنه لم يكتب سوى « بيت برناردا البا » و « يرما » و « الزفاف الدامى » ٠٠ وبعض المسرحيات الصغيرة التى لا تصل فى عددها الى عدد أصابع اليد الواحدة ٠٠

ولا شك أن يوسف ادريس قد تأثر بمدارس التجريب فى الشكل المسرحى والتى قادها فى هذا القرن بيراندللو وبريخت وبيكيت ويونسكو وآداموف وأوزبورن وغيرهم من رواد التجديد فى كلا الشكل والمضمون ٠٠ فحاول بدوره أن يفتح باب التجريب فى الشكل عندنا فى الشرق وربما جاء موعد التجربة مبكرا جدا عن وقته لأن التجريب يقتضى وجود أصول ثابتة وتقاليد راسخة تستدعى التغيير ٠٠ ونحن لم نملك بعد هذه الأصول الثابتة والتقاليد الراسخة فى مسرحنا المعاصر أو ما جاء قبله ٠٠ فكل ما نملكه من تراث مسرحى بالمفهوم التقليدى هو المدرسة الشامية التى انشأها يعقوب صنوع والتى قامت على الترجمات والاقتباسات من المسرح الفرنسى ٠٠ ثم المسرحيات المرتجلة التى يتميز بها السامر الشعبى المصرى الذى ربما جاء من موطنه فى الريف أو فى السيرك ٠٠ أو من روض الفرج عندما حمل لواءه السيرى ومن بعد حمام العطار وغيرهما فى فنانى مسرح القافية ٠٠ وفيها من اللمسات واللمحات الكثير من الكوميديا ديللارتى التى ربما جاءت الى مصر فى أوائل القرن التاسع عشر عن مسارح أجنبية اقامتها الحملة

الفرنسية فى مصر أو الجاليات الاجنبية عامة والايطالية خاصة وأحيا لياليها هواة من هؤلاء الاجانب ..

وليس المهم فى التجربة الجديدة أن يقدم المؤلف تقاليد جديدة فقط ، ولكن المهم أن يستفيد من كل امكانياتها لخدمة نصه الجديد .. وقد استفاد يوسف ادريس فعلا من تجربة السامر الشعبى فى ثلاث نقاط : الأولى عندما ربط الاهتمامات المحلية التى يعنى بها الشعب المصرى بطبقاته المختلفة والتى تدور حول علاقة السيد بالفرفور ، والزوجة بالزوج ، والكفاح بالرزق .. ، والثانية عندما الغى الحائط الوهمى بين الصالة والمنصة ، واندمج الاثنان اندماجا تاما أفاد النص من جهة تجاوب المتفرج سيكلوجيا مع الممثل كما سبق أن قلنا ، والثالثة عندما رفض الخضوع لعامل الزمن ومروره الحقيقى فوق المنصة .. حيث نجد السيد يتزوج وفى اللحظة التالية فورا يظهر الأطفال على المنصة حوله دون حتى اسدال الستار .. وهو يتلاعب بالزمن بلا ضابط ومن غير حرج لخدمة المضمون والشكل فى آن واحد لأنه يؤمن بأن « فى الفن لا يوجد شكل ومضمون ، ان الشكل مضمون فنى والمضمون شكل فنى » .

وكما أفادت التجربة الجديدة بعض جوانب النص ، فقد اضرت بالبعض الآخر حين حاول يوسف ادريس الجرى وراء تقاليد السامر الشعبى والكوميديا ديلارتى فتحولت مشاهد كثيرة وكاملة الى قفشات لفظية استخدمت أسلوب « القافية » المعروفة فى السامر الشعبى .. ولكنها لم تخدم الشكل الجديد الذى حاول المؤلف الوصول اليه لأنها اعاقت الاحداث وأوقفت تطورها لحظات حاسمة فى عمر الحدث المسرحى مما أصاب الشكل ببعض الخلخلة فى أماكن معينة وببعض الأورام والنتوءات فى أماكن أخرى .. وهذا ما نجده شائعا فى مسرح على الكسار ونجيب الريحانى واسماعيل يس مما كان السبب فى عدم رسوخهم كتقاليد مسرحية تعتمد عليها الأجيال التى تلتهم .. وقد أطنب يوسف ادريس كثيرا فى المشاهد التى تتهكم من الطبيب والمدرس والمهندس والعامل والمخبر والموظفين عموما وبقية المهن والصناعات على اختلاف أنواعها ، وأيضا المشاهد التى تثير الضحك من أسماء العائلات المصرية مثل الأطرش والاعور والحيوان والجحش والقط والفار ... الخ . والمشاهد التى يتهكم فيها على النسوة المتحررات والسيدات المتفرنجات والأخريات اللائى تربين فى الازقة والحوارى .. ثم أدى الاطناب بالمؤلف الى بعض الرتابة والتكرار فى بعض أجزاء المسرحية ، فوجدنا اعادة لبعض الأحداث الاجتماعية والمبارزات الجدلية بين الفرفور والسيد ، واقحاما للحركات المثيرة للضحك التى يغلب عليها الافتعال والمبالغة لأن يوسف ادريس أراد أن يكون فرفوره : « فى كل مكان على المسرح بحيث لا تستطيع أن تضبط انتقالاته ، وحبذا لو استطاع أن يقفز فى الهواء أو يصنع « السومرسولت » ..

والعجيب أن نجاح « الفرافير » يرجع فيما يبدو الى استفادة يوسف ادريس من المسرح الأوربى وتجاربه ، وهو المسرح الذى رفض

تقاليده ونادى بعدم انتمائنا اليه ‥ فان كان قد الغى الحائط الرابع الوهمى طبقا لتقاليد السامر الشعبى فقد رفضه من قبل ثورنتون وايلدر الامريكى فى مسرحيته الشهيرة « بلدتنا » ولويجى بيراندللو الايطالى فى مسرحيته « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » ‥ وبذلك لا نستطيع أن نحكم هل الفضل فى الاستفادة من هذه التجربة يعود الى السامر الشعبى أو الى المسرح العالمى ؟ !

وان كان يوسف ادريس يعتقد أن « الفنون تختلف اختلافا جذريا عن العلوم باعتبار أن العلم عالمى فى شكله ومضمونه فى حين أن الفن على الدوام محلى الموضوع والمضمون ‥ ومن هنا تنشأ عالميته » ‥ الا أن كلا المضمون والشكل قد استفادا بطريقة ملحوظة من المسرح العالمى ‥ فالمضمون الذى اعتمد على مشكلة « السيادة والتبعية » قد عالجه من قبل اريستوفانس من قبل آلاف السنين وسار على دربه الكثير من كتاب المسرح العالميين ‥ وبذلك تنتفى عن المضمون صفة المحلية الا فى المواقف التى يربطه فيها بالاهتمامات الشعبية للمواطن المصرى ‥

أما عن محلية الشكل فلا نجدها بالصورة التى يؤكدها المؤلف وخاصة اذا وجدنا بصمات مدرسة العبث التى يتزعمها « صمويل بيكيت الايرلندى » وفيها يختفى عنصرا الزمان والمكان ولا تبقى سوى الافكار طائرة فوق المنصة لا نعرف لها وطنا أو محلا محددا ‥ ثم خلط الحلم بالواقع والغاء الحدود والفواصل بينهما ‥ وان كانت هذه الخصائص مستخدمة فى السامر الشعبى بطريقة عفوية وأسلوب بدائى مرتجل فاننا نجدها عند بيراندللو وبيكيت ويونسكو وقد تبلورت فى منهج مسرحى يعى التقاليد ويهضم التراث ويخضعه لخدمة النص ‥

ولنعد الآن مرة أخرى الى نص مسرحية « الفرافير » لمحاولة اثبات ما سبق قوله بشواهد منها ‥ ولنبدأ بالأثر الواضح للسامر الشعبى على تركيز الموقف الدرامى فى سبيل ابراز امكانيات شخصية الفرفور وجوانبها المختلفة :

فرفور : ما تخرج بقى (يجرى ناحيته منتويا ضربه) ·

المؤلف : (من الخارج) فرفور المشهد ‥

فرفور : السابع من الفصل العاشر ‥ فرقعة ‥ جمهور ‥ طربنه ‥ نقاد اذاعة ‥ مجد ‥ حلقات (ثم يغير لهجته) سميط طازه لسه سخن (ثم ملتفتا الى الجمهور) مؤلف قال · هو حد بيألف حاجة ‥ ياعم خليها على الله ‥ (يتجه الى السيد) ياعم ما تصحى بقى أهو المؤلف مشى والقعدة ح تحلى بقى ‥ قوم · (يعدل رأسه ويتركه يسقط علىصدره مرة أخرى ، يشخر) هو من أولها كده شخير ‥ ياعم اصحى ‥ الله ‥ حدش معاه شاكوش ‥ ما تقوم بقى ‥ دهدى (ويضربه بالمقرعة على رأسه) ·

السـيد : (مفزوعا) هب هى هم اخ أيه مين فين ٠٠ احنا فين ٠٠

فرفور : حد عارف احنا فين ٠٠ (ينظر الى الجمهور) الا احنـا فين صحيح ٠

وتتحول مواقف الفرفور الى سخرية وتهكم من كل القيم التى اصطلح عليها البشر ويتمادى فى سخريته على حساب فنية الشكل العضوى وجماله :

السـيد : بس يا وله عيب ٠٠ انت مين انت عشان تضربنى ٠

فرفور : انا خدامك فرفور ٠

السـيد : تقوم تضربنى ٠

فرفور : وفيها ايه ، ديمقراطية ، وحشة دى ٠٠

ولا ترتبط السخرية بوحدة موضـوعية معينـة ٠٠ ولكنها تتنقل من موضوع الى آخـر دون أى رابط أو حـرج ٠٠ والرابط الوحيد يكمن فى الحيوية التى تميز ادارة دفة الحوار ٠٠

ويحاول المؤلف على لسان الفرفور أن يربط مسرحيته بالمحليـة التى ينادى بها فتدخل به المحـاولة الى أضيق السـبل التى لا يمكن أن تؤدى الى العالمية بدورها لأن المتفرج الاجنبى لن يفهمها على الاطلاق ٠٠ ومنها على سبيل المثال السخرية من الأسماء كما سبق ان قلنا :

السـيد : يا وله أنا بأمرك تلقالى اسم محترم ٠

فرفور : خلاص ٠٠ نسميك الجحش ٠

السـيد : ايه قلة الأدب دى يا وله ٠٠ دى اسم داه يا ولد ٠٠

فرفور : وانا جايبه من عندى ٠٠ ما هو كل اسـامى الناس المحترمة كده ٠٠ وكلهم مش ح يعجبوك ٠

السـيد : مين قال لك انهم مش ح يعجبونى ٠

فرفور : خلاص نسميك الفـار ٠

السـيد : يا وله ٠

فرفور : بلاش ما تزعلش ٠٠ القط ٠٠ ايه رأيك ٠٠ طب الحيوان ٠

السـيد : يا ولد ٠

فرفور : انت فاكرنى بألف ٠٠ والله الأسامى عنـدنا كده ٠٠ العبيط المغفل ٠٠ أى والله صاحب البيت بتاعنا اسمه الاستاذ حـامد المغفل ٠٠ كله كده ٠٠ عيلة الجمل ٠٠ النـاقة ٠٠ خروف أبو معزة ٠٠ غراب ٠٠ عيلة الاقرع الأعور الاخنف وتروح بعيـد

ليـه ٠٠ الأطرش ٠٠ أبو قفة ٠٠ أبو طشت ٠٠ أبو منشة ٠٠ قصير الديل ٠٠ أبو فـروة ٠ أبو قتب ٠٠ أبو حشيش تسمعشي على ممدوح بك اللى كاتب فى الكرت بتاعه ممدوح حسن ٠٠ تعرف بقيت اسمه ايه ٠٠ ممدوح حسن الحرامى ٠٠ نقبه كده ٠٠

السـيد : ما فيه يا وله أسامى كويسة ٠

فرفور : زى ايه قول لى ٠٠

السـيد : أباظة مثـلا ٠٠

فرفور : وتبقى تخين كده وبنظارات وتمشى على دفع ٠٠ لا يا عم ٠٠

السـيد : دوس مثلا ٠٠ دوس ٠٠

فرفور : وتبقى من أسيوط ٠٠ لا يا عم ٠٠

السـيد : وفودة يا وله ٠٠

فرفور : لا لا لا ٠٠ فودة ولهيطة وعاشور وشعير وأبو سمرة ٠٠ كلها اسامى ما تنفعكش ٠٠ خليك كده سـيد محترم من غير اسـم احسـن ٠٠

السـيد : طب الاسم وقلنا بلاش ، والشغل ٠٠

ثم تنتقل سـخرية الفرفور الى التهكم من جميع الوظائف والمهـن والصناعات والحـرف المختلفة دون استثناء مما يوقف عجلة الأحـداث الدرامية ودورانها بسبب المبارزة الجدلية بين الفرفور والسيد والتى يحلو الكاتب تتبعها الى أقصى مدى ولو على حساب الشكل نفسه ٠٠ ولكن الموقف بين الفرفور والسيد لا يقف عند حدود المبارزة الجدلية بل سرعان ما يتحول الى تدفق حى للحـدث يكشف عن خبـايا الشخصية ويبلور الموقف الذى يفرضه على الفرفور لا عن اقتناع وايمان ولكن لأن رأى السـيد هو الذى يجب أن يتبع بحكم سيادته فقط على الفرفور وليس بحكم عقليته أو منطقه أو بعد نظره ٠٠ وهو نفس الموقف الذى رأيناه من قبـل فى مسرحيته « ملك القطن » بين قمحاوى والسنباطى ٠٠ فلقد لعب قمحاوى دور الفرفور الذى لا يملك لنفسه ارادة ينفذها ولعب السنباطى دور السيد الذى يملى ارادته على قمحاوى لا عن طريق الاقناع والاقتناع ولكن بحكم سيادته عليـه ٠٠ أو بين سعد ابن السنباطى وعوض ابن قمحاوى عندما يلعبان لعبة القطـار ويصر سعد على أن يكون الرأس بينما يقوم عوض ابن قمحاوى بدور السبنسة ٠٠

وبينما الصراع بين السيد والفرفور فى « ملك القطن » يدور بأسلوب درامى يميل الى تجسـيد الحدث وتغليفه والتلميحات الذكية نجـده فى « الفرافير » يميل الى تجريد الحدث وابرازه تحت الضوء بصراحة ووضوح بعيدا عن الانتماءات والايحاءات والتلميحات :

السيد : يا للا يا وله يا فرفور ما تضيعش وقت ٠٠ شيل الفاس واشتغل ٠

فرفور : امرى الى الله ٠٠ نشتغل (يرفع الفأس ويريد أن يهوى بها) ٠

السيد : حيلك ٠٠ ما تفحرش هنا ٠٠

فرفور : امال فين ؟

السيد : هنا (مشيرا الى مكان آخر)

فرفور : واشمعنى هنا ومش هنا ؟

السيد : لأن ما دام أنت عايز تفحر هنا وانا عايزك تفحر هنا فيبقى هنا بتعتى احسن من هنا بتاعتك ٠

فرفور : وفى أى كتاب نزلت دى ؟

السيد : ما دام انا سيدك يبقى رأيى دائما أحسن من رأيك ٠

فرفور : حتى ولو كان رأيى صح ؟ ورأيك غلط ؟

السيد : وهو فيه يا ولد رأى صح ورأى غلط ٠ الرأى الصح هو رأيى والرأى الغلط هو رأيك ٠

فرفور : وأنا بقول غير كده ٠٠

السيد : تبقى غلطان ٠٠ كده من غير نقاش غلطان ٠

فرفور : (ناظرا اليه ومتنفسا بصعوبة) يعنى افحر هنا ؟

السيد : انا قلت هنا ؟؟

فرفور : امال فين ؟

السيد : هنا يا بجم (مشيرا الى مكان آخر) ٠٠

فرفور : هنا ؟

السيد : وهو هنا زى هنا ، أنا بقول هنا ٠

فرفور : اللى أنت عايزه ٠٠ حاضر ٠٠ هنا ؟

السيد : يا باى ع الغباء الازلى ده ٠٠ يا اخينا قلنا هنا (مشيرا الى اليمين) يعنى هنا (مشيرا الى اليسار) مش فاهم يعنى أيه هنا (مشيرا الى الأمام) ٠

وان كان الصراع الطبقى القائم بين السيد والفرفور قد اعتمد على التجريد فذلك لأن الكاتب يريد أن يضع يد القارىء أو المتفرج على الدوافع الحقيقية وراء تصرفات الناس التى تحكمها عقد الصراع الطبقى والتى يحاول كل الناس سترها بغطاء من المظاهر الخادعة التى تتمسح بالشرف

والسيادة والكبرياء وباقى المثل العليا البراقة بينما هى فى حقيقة أمرها لا تخرج عن الموقف السابق بين السيد والفرفور ·· ولعل الضحك الذى ينبع من هذا الموقف هو أن الناس يشعرون بأن حقيقة مواقفهم فى الحياة اليومية قد وضعت على المنصة تحت الضوء وقام المؤلف بتشريحها أمام أعينهم وتجريدها من كل زيف وخداع ومظاهر براقة ، وأصبح الدافع والسلوك الناتج عنه شيئا واحدا ، بدلا من اخفاء الدافع بمظهر سلوكى لا يدل عليه ··

وهذا هو التكنيك الذى اتبعه برنارد شو من قبل فى التعبير عن الصراع الجنسى بين الرجل والمرأة ·· فقد جرده من كل زخارف مسرحية ورأينا المرأة تطارد الرجل حتى تتصيده دون هوادة أو رحمة فى معظم مسرحيات شو ·· بينما نجد المرأة فى المسرحيات التى سبقت شو وعاصرته فى فترة مبكرة من حياته تصور المرأة على أساس انها حورية من الجنة تقف عند سور قلعة أبيها الأمير تحت ضوء القمر الفضى فى انتظار فارس أحلامها القادم اليها ليختطفها على فرسه الأشهب ويهرب بها الى جنة الأحلام الموعودة ، بينما تتقمصها فى موقفها هذا روح الخفر والحياء وربما الخوف ·· ولكن برنارد شو رفض هذا على أساس انه تزييف لموقف الانسان ، وقال انه لو زيف الناس الحقيقة فى حياتهم اليومية تحت ستار من الخداع والمظاهر البراقة فليس للكاتب المسرحى أن ينقاد وراء نفس الاسلوب الخادع بل يحاول القاء الضوء فى مسرحه على حقيقة الدوافع التى تجبر الناس على القيام بأفعال معينة يحاولون هم بطريقتهم التقليدية اخفاء حقيقتها ·· ولذلك قدم لنا شو نظريته الفلسفية المستمدة من الفيلسوف الالمانى شوبنهاور والتى تقوم على نظرية « دفعة الحياة » والتى اعتنقها الفيلسوف الفرنسى برجسون ·· وفيها نجد المرأة وقد تقمصتها هذه الدفعة التى تجبرها على مطاردة الرجل والايقاع به فى شباكها حتى تنجب منه أطفالا من أجل استمرار الأجيال القادمة وتطوير أشكال الحياة فوق سطح الارض ··

ولقد قدم لنا شو هذه النظرية الفلسفية من خلال شخصياته المسرحية ·· ورأينا المرأة التى لا تعرف الى الخفر والخجل طريقا ، بل أصبحت صريحة وواضحة فى تحقيق أغراضها التى تفرضها عليها الغريزة الجنسية ·· ولكن الجمهور التقليدى كالعادة لم يدرك النظرية الفلسفية التى جعلت شو يجرد مشاهد المسرحية من كل زخارف مسرحية تحجب الحقيقة عنه ، واعتقد الجمهور أن شو يقدم له مشهدا فكاهيا بحتا ، فضحك واستمتع بوقته ولم يلق أى اهتمام الى النظرية الفلسفية ··

وربما نجد نفس الموقف يحدث بعد ستين عاما مع يوسف ادريس ، بعد أن جرد الصراع الطبقى فى « الفرافير » من كل زخارف مسرحية تحجب الحقيقة عنه ولم نجده يعتمد على المعادلات المجسمة التى تلمح ولا تقول وتوحى ولا توضح ·· كما رأينا فى موقف اللعب بين عوض ابن قمحاوى وسعد ابن سنباطى فى « ملك القطن » أو فى موقف الصراع بين قمحاوى

الفرفور وسنباطى السيد ٠٠ ورغم كل مظاهر الصراع على أجر القطن أو زواج محمد ابن قمحاوى من سعاد ابنة سنباطى أو لعبة القطار بين عوض وسعد ، فانه فى حقيقة أمره صراع بين السيد والفرفور ٠٠ ولقد ترك يوسف ادريس هذا التجسيد الى التجريد المباشر الواضح المحدد الذى يوضح نظرته الفلسفية الى الصراع الأزلى والابدى بين السيد والفرفور ٠٠ ولكن الجمهور التقليدى كما ضحك على مواقف برنارد شو من قبل وأهمل نظريته الفلسفية ، قام بنفس المهمة بالنسبة ليوسف ادريس وضحك على مواقفه وترك جانبا حقيقة الصراع الطبقى والدافع اليه ٠٠

ولعل السبب فى هذا يعود من وجهة النظر السيكلوجية الى أن الناس بميلهم الغريزى لا يحبون رؤية دوافعهم الحقيقية تحت المجهر أو على منضدة التشريح لأنها تكشف لهم أنفسهم بلا زيف أو خداع وتصير عارية من كل زخارف يمكن أن تحجبها عن الأعين ٠٠ ويحس الجمهور أنه قد تعرى وبالتالى يحاول اخفاء عريه بالضحك من الموقف ٠٠ وكلما ارتفعت القهقهات كان العرى فاضحا ٠٠ فالسيد وسط المتفرجين يضحك لاخفاء مظاهر سيادته التى يحاول فرضها يوميا على الفرافير الذين يعيشون حوله لأن كشفها يؤدى الى الثورة على سيادته ٠٠ والفرفور وسط المتفرجين يضحك هو الآخر لكى يستر ذلته وخنوعه وخضوعه للسيد ، لأن هذا فى حقيقة أمره يجرح كبرياءه يوميا ٠٠ ولكنه يتغاضى عن ذلك بتغليفه بمظاهر خادعة وبراقة حتى تكمن الحقيقة فى أعماق الظلام ولا تقلق راحة باله الظاهرية :

السيد : أنا كل اللى أفهمه كويس انى سيدك وخلاص ٠

فرفور : سيد انت يا سيدى ٠٠ اللا قول لى يا سيدى ٠

السيد : عايز ايه ؟ ٠

فرفور : اللا انت سيدى ليه ؟

السيد : مش عارف أنا سيدك ليه يا ولد ٠

فرفور : (مشيرا الى الفأس المستقرة على الأرض) انشا الله انسخط زى اللى نايمة دى ما اعرف ٠

السيد : اما انت فرفور مسخه صحيح ، ما تعرفش انا سيدك ليه يا ولد ؟ ٠٠

فرفور : أنا ما اعرفش ٠٠ تعرف انت ؟

السيد : ما هو من ضمن شغلى يا واد انى ما أعرفش ، أمال انت فرفور ليه ؟ انت فرور بتاعى تبقى لازم تعرف لى ٠

فرفور : طب أنا فى دى ما أعرفش ٠

السيد : وأنا ما أعرفش ٠٠ فيبقى ما أعرفش بتاعتى تمشى على ما اعرفشى بتاعتك ٠

وهكذا تصبح وظيفة السيد فى الحياة أن يجاب الى طلبـــه ويحقق أمانيه ويفرض سيادته بينما تنحصر مهمة الفرفور فى هذه الدنيا فى اجابة مطالب الســيد وتحقيقها على الفور وعليـــه ان يصرف النظـــر تماما عن اهتماماته الشخصية وارادته الذاتية ·· ويأخذ الصراع المكون للشكل الفنى ثوبا آخر عندما يطلب السيد من الفــرفور أن يبحث له عن زوجة ، فيمســح الفرفور الصالة بسرعة البرق ثم تستقر عيناه عند مقدمة اللوج أو البنوار الأيسر :

فرفور : بس ···· لقيتها لك ·

السيد : فين ·

فرفور : اللى قاعدة هناك فى اللوج اليمين ·

السيد : مش شايفها ، هو فين اللوج اليمين ده ·

فرفور : شايف اللباية اللى بيقزقزها الراجل المحترم اللى قاعد هناك ده·

السيد : ايود شايفها ·

فرفور : اهو تحود بعديها على ايدك اليمين على طول ·· شفتها ·

السيد : الحقيقة ما شفتهاش ، انما أنا راضى ·· أجوزها ··

فرفور : كده من غير ما تشوفها ·

السيد : كفاية انها قاطعة لوج يا أخى · لازم متريشة ·

فرفور : سامعين يا بنات ياللى فى الصالة ·· أهه نص ريال فرق أهــه جــاب عريس ·

وينتقل الصراع من المستوى الطبقى الى المســتوى الجنسى عنـــدما يتزوج كل من السيد والفرفور ولكن بنفس الأسلوب التجريدى الســـائد فى المسرحية والذى يكشف عن الدافع والسلوك فى آن واحد دون محاولة لاخفاء الدافع الحقيقى وراء سلوك مزيف وخاصة عندما يحاول فرفور أن يتســـلل من المسرح ولكن المرأة التى قررت أن تتزوجه تجذبه من قفــاه وتعيــده الى حيث كان :

المرأة : وانت يا فرفورى ·· قلت ايه ؟

فرفور : بقول انا لله وانا اليه راجعون ·

المرأة : يا خويا كفى الله الشر هو حد مات لك ؟

فرفور : أنا ·

المرأة : انت ·· بعد الشر عليك يا حبيبى هو طول ما أنا معــــاك الموت يقــدر يقرب لك ·

فرفور : ما هو انت الموت ٠

المرأة : تعال لى يا حبيبى تعال لى (وحين يقاوم ترفعه المرأة على كتفها وتحمله خارجة به من الباب الأيسر) ٠

فرفور : (للجمهور) كل من عليها (مشيرا الى زوجته من خلف ظهرها) فان يا جدعان ٠

وقد ظل الشكل الفنى للمسرحية على نفس المستوى من التجـريد لأن المؤلف لم يحاول خلق شخصيات بالمفهوم التقليدى : أى أنه لا يوجد سـيد له طلبات وميوله ورغباته الشخصية بحيث تميزه عن أى سيد أخر ٠٠ بل السيد الموجود فعلا فى المسرحية يحمل كل الصفات المعروفة والخصـائص الشائعة فى السادة ، وبذلك يتحول الى نمط ٠٠ ونفس المقيـاس التجريدى ينطبق على فرفور الذى ركز فيه الكاتب كل خصائص العبيد وكثف فى نمطه كل صفات الخدم ٠٠ ولم نر فى شخصيته ملامح خاصة بها تجعلها تحيـا كشخصية مستقلة بذاتها قدمت من الحياة اليومية ودخلت ميدان المسرح بعد ان مرت بعمليات البلورة والتصفية والتطهير والتنظيم والانصـهار اللازم للشخصية المسرحية ٠٠ ولكنهـا نمط مسرحى ولد على المسرح ولا يمكن أن يخرج عن نطـاقه ٠

وفى الجزء الثانى من المسرحية يسرع الايقاع الدرامى داخل الشـكل الفنى ونحس بعجـلة التطور وهى تدور بسرعة ٠٠ ومازال المؤلف يصر على الربط الوثيق بين الصالة والمنصة برغم أن الجزء الثانى وهو الاخير لايحتاج الى هذا لأنه يشتت انتباه المتفرج ويصرفه عن التركيز الدرامى الذى تحتمه فنية الشكل المسرحى ٠٠ ولذلك يدخل الفرفور من الباب الذى يدخل منـه الجمهور الى الصالة سائرا فى الطرقة الرئيسية بين المقاعد يدفع عربة يد عليها نماذج سرياليـة تمثل أوربا وأمريكا وأجزاء من مدافـع وطائرات ومشـانق :

فرفور : روبابيكيا ٠٠ روبابيكيا ٠٠ كل حاجة قديمة للبيع ٠ مجد قديم للبيع ٠ عظمة قديمة للبيع ٠ اسياد قديمة للبيع ٠ مدافع قديمة للبيع ٠ قنابل ذرية قديمـة للبيع ٠٠ بيكيا ٠٠ حدش عنـده ايدروجينية ٠ مجلات ٠ كتب فلسفة ٠ جرايد قديمة للبيـع ٠ روايات مسارح ٠ مؤلفين قدام للبيع ٠ بيكيا ٠

سيدة من المتفرجين : اسمع يا عم يا بتاع الروبابيكيا ٠ عندنا طوربيد فسدان تاخـده ٠

فرفور : ده لازم جوزها ٠ لا يا ستى ٠ ده كان على أيام زمان الكلام ده ٠ دلوقت من ايدروجينية وطالع ٠ عنـدك ٠ يالله قبـل ما يلعب ٠ كوبلت ٠ ماء ثقيل ٠٠٠ أشعة نووية ٠ خيار مخلل ٠ كل حاجة قديمة للبيع ٠ مجد قديم المبيع ٠ عظمة ٠ أفكار قديمـة للبيع ٠ روبابيكيا ٠

فرغم أن يوسف ادريس يحـاول ابراز فكرة الانسان كعـامل مدمر للطبيعة ولنفسه ، يبتكر وسائل الدمار ويضع لها أقنعة من المجد والعظمـة والسيادة ليخفى دوافعه الحقيقية ، فان الطريقة التى يدخل بهـا الفرفور من باب المتفرجين وسط الصالة تصرف انتباه الجمهور بسبب انبهاره بالشكل الجديد الذى تقدم به المسرحية ٠٠ وربما كان هذا الشكل ملائما لكوميديا تعالج مشكلات اجتماعية بسيطة تبتعد عن الأفكار الفلسـفية العميقة التى يحاول يوسف ادريس أن يبثها فى مسرحيته ٠٠ هذه الافكار التى تتطلب من المتفرج التركيز الكامل على ما يدور فوق المنصة حتى يتفاعل وجدانه مع ما يريد الكاتب أن يقدمه اليـه ٠٠ وخاصة أن المضمون يعالج مشكلات البشرية على مر العصور والقرون :

السيد : ايه دد يا وله يا فرفور ٠ الف سنة قاعد ادور عليك ٠ دول مش الف ده ييجى خمستلاف سنة ٠

فرفور : ده لسه فيه داء الكدب الراجل دد ٠ ده احنا ما بقالناش خمس دقائق سايبين بعض قدامكم ٠

ويستمر الصراع بين السيد والفرفور من خلال سرد أحداث التـاريخ على أساس أنهما أول من دب على الأرض ٠٠ ويحس المتفرج بأن الشـكل الفنى للمسرحية لن ينتهى النهاية التقليدية التى تصل بخيوط النسـيج الى قمة الاحداث ثم تنحدر بعدها معلنة نهاية الصراع ٠٠ ولكن الشكل الفنى فى هذه المسرحية يبلور الصراع البشرى دراميا ٠٠ ولارتبـاطه بهذا لا نحس أن المبارزة الكلامية بين السيد والفـرفور ـ والتى تسـتمر طوال أحـداث المسرحية ـ على وشك الانتهـاء ٠٠ واذا لم يتدخل الكاتب بشىء من عنده ليضع حدا لهذا الصراع فسيستمر الى الأبد لان نسـيج المسرحية وشكلها الفنى يحتمان هذا ٠٠ ولذلك يفترض يوسف ادريس افتراضـا علميا خاطئا لكى ينهى به مسرحيته فيميت السيد والفرفور ويتحولان الى جزء من جسم الطبيعة الكونية ويخضعان لكل قوانينها التى تحتم الارتباط الأبدى لنـواة الذرة « البروتون » لمجال الذرة « الالكترونات » الأخف وزنا من النواة ٠٠ وطبقا لهذا القانون تدور الالكترونات حـول البرتون دورانا أبديا لا مهرب منه ٠٠ ويحاول يوسف أدريس أن يطبق هذا القانون العلمى على بطليه بعد موتهما فيدور الفرفور حول سيده دورانا أبديا لا مهرب منه بحكم أنه أخف وزنا من سيده السمين ٠٠

وبذلك يوحى المؤلف بأن قوانين الكون الصارمة هى المسئولة عن تلك العلاقة الظالمة بين السيد والفرفور واستمرارها أبديا ٠٠ ولكننا لا يمكن أن نطبق هذا القـانون الطبيعى على البشر ٠٠ لسـبب بسيط ٠٠ هل سيظل السيد والفرفور بوزنهمـا الحقيقى بعـد موتهما ؟٠ هـل قوانين الثقل والجاذبية والوزن تتحكم أيضا فى العالم الآخر الذى لا نعلم عنه شيئا ؟ ٠ هل تتحكم قوانين الطبيعة فى العلاقات الانسانية التى تخرج عن نطـاق المادة وهو النطاق الذى تختص به قوانين الطبيعة ؟ فى الواقع لا يمكن فرض

القوانين الطبيعية على العلاقات الانسانية ، لأن القوانين الطبيعية تستخرج من الظاهرات المادية بينما تستـــنبط القوانين الاجتماعية من العـــلاقات الانسانية ٠٠ ولذلك فاننا نستطيع أن نحكم على العلاقة بين السيد والفرفور بالقوانين الاجتماعية التى تقننها العلوم الاجتمــاعية والتى تعترف بارادة الانسان فى تكييف أموره وأحوال معيشته مع قوانين الطبيعة ، بل واخضاعها لارادته من أجل مستقبل أفضل ٠٠ ولو لم يملك الانسان هذه الارادة لخضع منذ آلاف السنين لجبرية هذه القوانين الطبيعية التى لا تعترف بارادة الانسان أو سيادته على مقدراته ٠٠

وعلى هذا كان الربط الذى افتعله يوسف ادريس بين قوانين الطبيعة والاجتماع لانهاء المسرحية دخيلا على نســيج المسرحية الذى يعتمد على العلاقة الانسانية بين السيد والفرفور وليست لها أية علاقة بقوانين الطبيعة الجبرية ٠٠ ولعل الصلة الوحيدة بين الشكل الفنى للمسرحية وهذه النهاية تكمن فى روح التشاؤم واليأس التى سادت المسرحية وأكدت انعـدام الأمل فى وجود نظام يضمن للكل حياة مثالية رغدة لا تعرف المشكلات والمتاعب : فقد جرب السيد والفرفور مجتمع الملوك العتاة من الفراعنة الى الاسـكندر الى يوليوس قيصر الى نابليون الى موسولينى وهتلر الى جبــابرة الذرة فلم يشفيا غليلهما بجواب على هذه الاسئلة الخالدة ٠ وجربا أيضا مجتمع التساوى فى السيادة وهو المجتمع الذى أقامته الثورة الفرنسية على مبادىء الحرية والاخاء والمساواة ولكنه لم يصلح أيضا ليكون نظاما مثاليـا لكل العصور والبقاع ٠٠ ثم قاما بتجريب المجتمع الشيوعى الذى يسود فيــه الفرافير على السادة الاقطاعيين فلم يمنحهما حلا لمشكلة الانسان الحــائر أبدا ٠٠ ثم جربا الحل النازى الفاشى الذى يعتمد على رأســمالية الدولة وتوصلا الى أن الاسياد الذين يملكون رأس المال هم الذين يحكمون النــاس بعد حقنهم بجرعات مضاعفة من الزهو الفارغ والكبرياء الكاذب ٠٠ ثم جربا المجتمع البوهيمى الفوضوى حيث لا نجد ســيدا أو فرفورا وتنعدم فيــه السلطة والسلطان ٠٠ ولكنه فشل أيضا ٠٠ ثم جربا الديمقراطية الامريكية ولكنها فشلت أيضا لأنها تشنق الزنوج ٠٠ وعندما بلغ بهما اليأس منتهـاه جربا الموت فوجــدا أن قوانين الطبيعة الجبرية الصــارمة فى علاقتهمـا أيضا ٠٠ وهو امتداد طبيعى لليـــأس والفشل الملازمين لرحلة الانســـان عبر الحيــاة :

فرفور : نشــوف حل تانى ٠

السيد : هو عاد فيها حلول ، قلنا فرفور وسيده ما عجبكش ٠٠ عملنـا احنا الاتنين فرافير ما نفعش ، عملت أنت الســـيد وانا فرفور رجعنا عودا على بدء عملنا احنــا الاتنين اسياد وجربنـــا كل الامبراطوريات ما فيش حاجة نفعت ، باقى ايه بقى ؟

ويصل بهما التخبط الى الحد الذى نسمع فيـــه الفرفور يهذى بكلام نعتقد أنه منتهى الحكمة ومنتهى الجنون فى آن واحد :

فرفور : ودى مصيبة أيه دى ·· لا عاجبة معقول ، ولا لا معقول أرد عليه أقول له ايه ·· أقول له مظبوط . اهو ده معقول اللامعقول . واللى لا معقول المعقول وان احسن ما فيه انه بيتناقض مع لا معقولية المعقول · لانهـا هى نفسـها معقولية اللا معقول اللى مختلفة عن المعقول واللا معقول اختلاف اللا معقول عن اللا معقول ·

ولعل أسلوب السامر الشعبى يمنح المسرحية بعض الطبيعية فى وضـع نهاية متمشية مع الشكل الفنى لها عندما يتدخل عامل الستار محاولا وضـع حد للمسرحية لأنه يريد الذهاب الى منزله حيث تضع زوجته مولودا :

عامل الستار : جرى ايه يا جدعان انتو فاكرينه مسرح أهلى من غير قانون من غير نظام ، وقتكم انتهى من زمان وايدى حازز فيهـا حبل الستارة م الصبح لـما ح يقطعها انكو تنهوها ما فيش فايدة · هو ما فيش نظـر ·· مافيش احســاس ·· انا بصراحة مراتى بتولد الليلة ولازم أجـرى الحقها · على الأقل اعرف جابت ايه · يكون فى علمكم ان الوالدة والمولود أهم عندى ألف مرة من روايتكم المهببة دى ولازم اقفل عليكم الستارة دلوقتى حالا وأجرى اشوف حصل ايه ··

ويؤكد لنا الكاتب فى نهاية مسرحيته أن مشكلة « السيادة والتبعية » ستبقى بلا حل مهما ارتقى بنو الانسان ·· ولكن عدم وجود الحل بالنسـبة للبشر ليس معناه اليأس القاتل ولكنه يعنى الامل المستمر فى البحث عنـه وتحقيق الذات البشرية فى عملية البحث نفسـها ·· مما يوحى لنا بايمان يوسف ادريس المطلق بالانسان وبالبشرية ·· فبالنسبة له لا يصير للحيـاة مذاق الا بوجود المشكلات والبحث عن حل لها ·· لأن البحث عن الحل هو الدور الخلاق الذى وجد من أجله الانسان على وجـه الارض ·· واذا كان المؤلف ساخطا ثائرا ، فلا يعنى هذا أنه ساخط ثائر على الانســان بل انه ساخط من أجله ··

والى هنا تنتهى دراسة الشكل الفنى فى مسرحية « الفرافير » هــذه التجربة الجديدة فى مجال المسرح العربى المعاصر ·· ولا يهمنا اذا كانت قد نجحت فى تحقيق شكل جـديد للمسرحية المصرية الصحيحة أو فشلت فى بلوغ هذا الغرض ، ولكن الذى يهمنا أنها أثبتت خصوبة الحركة المسرحية فى مصر وقابليتها للتجريب الحـر الجـرىء بعيدا عن القوالب التقليدية الجامدة والأشكال المسرحية المتعارف عليها ·· وأحيـانا تصير التجـربة هدفا فى حد ذاته حين تبين لنا الجوانب المختلفة للمسرح العربى ·· وهـذا ما نجحت فيه « الفرافير » عندما أبرزت لنا قضية المسرح المصرى الصميم دون أن تحلها حلا جذريا ·· وربما تكون تمهيدا ومقدمة رائدة فى هذا الميدان تصل بنا الى ما حاول يوسف ادريس الوصول اليه باخلاص وامانة فنية ··

بعد ذلك نأتى لدراسة الشكل الفنى فى مسرحية يوسف ادريس التالية « المهزلة الارضية » التى كتبها عام ١٩٦٦ ومثلها المسرح القومى فى نفس

العام ٠٠ وفيها يعود الى المسرح التقليدى من جهة عزل المنصة عن الجمهور واقامة الحائط الرابع الوهمى ٠٠ وبذلك تنتهى حمى « الفرافير » وتعود النبرة الهادئة الى السيطرة على ايقاعات الشكل الدرامى الذى يتخذ مضمونه من الفلسفة ٠٠ وربما تعود هذه النبرة الفلسفية والايقاع الهادىء الى روح التشاؤم التى سادت يوسف ادريس فى هذه المسرحية والتى جعلته يعتقد أن الخير ليس له وجود حقيقى فى العالم ، وأن الخير موجود فى ظاهر الأمور فقط أما جوهر الكون فيعتمد فى أساسه على الشر ومن هنا هنا كانت « المهزلة الأرضية » ٠٠

واذا كان سخط يوسف ادريس فى « الفرافير » من أجل الانسان فاننا نجده فى « المهزلة الارضية » ينصب على الانسان نفسه الذى تتبع أصوله الجوهرية من مصدر الشر وهو لذلك لا يمكنه ادراك الحقيقة فى روعتها وجلالها ٠٠ ولقد تأثر الشكل المسرحى كثيرا بسبب هذا السخط الفلسفى عندما سيطرت الأفكار على الشخصيات وعلت نغمة التجريد على نبرة التجسيد الحى الذى يعد المهمة الأولى للفن عامة وللمسرح خاصة ٠٠ وبذلك تحولت الشخصيات الحية الى مجرد أصوات تردد أفكارا ذهنية تخلو من ايقاع الحدث المتدفق ودبيب الحركة الدافئة على المنصة ٠٠ فنحن نرى أقوالا بلا افعال برغم أن الدراما فى أصلها اليونانى تعنى فعلا أو حدثا ٠

ونظرا لابتعاد يوسف ادريس عن خصائص الفعل الواقعى المحسوس على المنصة نجده يقول فى افتتاحية الفصل الاول للمسرحية :

« من المسلم به قطعا أن لأى مخرج الحق فى تفهم نص هذه المسرحية بالطريقة التى يراها أفضل ، ولكنى أوثر شخصيا ، ولجو المسرحية العام ، وللطريقة التى كتبت بها أن تقدم على هيئة حلم لا واقعى ، بحيث تتحرك الشخصيات حركة غير واقعية وتتحدث بطريقة أيضا لا تمت الى الواقع ٠

فهو لا يلتزم بالواقعية الفنية التقليدية للمسرح ، ولا يلتزم بوحدة المضمون التقليدى مما أدى بدوره الى ضياع وحدة الشكل النابعة من وحدة المضمون ٠٠ فنجد أنفسنا أمام خيوط متشابكة ومعقدة يصل تشابكها وتعقيدها بالقارىء أو المتفرج الى حد الارهاق والاعياء الذهنى ، لأنه يفقد طريقه وسطها وعندما يحاول الخروج من هذه المتاهة الفكرية وهذا الخضم الفلسفى يكون قد فقد قدرته على التركيز ووضوح الرؤية اللازمين لتذوق أى عمل فنى ٠ وان كان كتاب المسرح منذ عصر شكسبير حتى الآن قد استطاعوا الاعتداء على وحدتى الزمان والمكان ، وخرجوا عن حدود الأربعة والعشرين ساعة واخترقوا نطاق المكان الواحد ٠٠ فلم يستطيعوا أبدا الخروج عن وحدة الحدث أو المضمون التى تمنح العمل الفنى شكله الخاص به الذى يميزه عن باقى الأعمال الفنية الاخرى حتى ولو كانت لنفس الكاتب ٠٠ وهذا يتضح جليا فى أكثر المدارس المسرحية التى ظهرت أخيرا ٠٠ والتى تجنح الى التجريب والتغريب ولكنها لم تجرؤ على التعدى على وحدة المضمون ٠

ولكن يوسف ادريس تجرأ وانهال بمعوله على وحدة المضمون أيضـا وكانت النتيجة أنه انهال بمعوله على كيان المسرحية ذاته فهـدده ودمره ·· فعندما تبزغ فى المسرحية فكرة جديدة نجد فكرة أخرى تطرأ على كيانهـا وتبتلع الفكرة السابقة ·· وعندما تبدو فى الأفق ايقاعات حدث جديد يعتقد القارىء أو المتفرج أنه سيلعب دور العمـود الفقرى لجسـم المسرحية ، يتغلب عليه حدث آخر ويخفيه بل وينفى آثاره على المواقف والشخصيات ·· وعندما تبرز شخصية على المنصة لتحكى لنا قصتها مع باقى الشخصيات ، تظهر بعدها شخصية تدحض ما قالته الأولى بل وتجردها من كل الصـفات البشرية ·· وعندما يبدأ الحوار فى الاستقامة والتركيز والوضوح سرعان ما تتلاعب به الشخصيات وتدخل بنا فى متاهات لا أول لها ولا آخر ·· وربما يقول البعض ان يوسف ادريس يقصد اثارة الحـيرة فى نفس المتفرج أو القارىء لنقل العدوى الفنية اليه ، وهو بهذا لا يقدم لنا شـيئا واضحا أو أو محددا فى هذه « المهزلة الارضية » ·· فلا توجد فكرة تستحق أن تنتصر على فكرة أخرى أو أن تسـيطر على الشكل الفنى وتأخذه كله لحسـابها الخاص ·· لا شك أن من حق يوسف ادريس كفنان وكمفكر أن يقول هذا ، ولكن ليس من حقه أن يقوله بطريقة مشوشة ومعقدة ومتشابكة ·· فليس الفن الا التنظيم النفسى لكل احساسات البشر وأفكارهم مهما بلغت حدا بعيدا من التشويش والتشابك ·· وهذا هو الفرق بين الفنان والرجل العادى ·· لأن الفنان يرى وحدة المضمون فى كل مظـاهر التناقض والصراع والتشـابك التى تسيطر على الحياة اليومية ·· وهو عندما يراها يستخرجها وينظمها ويرتبها فى العمل الفنى ·· وهو ما يعرف بعـد ذلك بالشكل الفنى ·· أما الرجل العادى فغالبا ما يفقد الاحساس بوحدة المضمون ·· ويبدو أن يوسف ادريس قد اقترب فى هذا المجال من نظرة الرجل العادى تجاه الأمور المعيشية وغالبا ما تفرع الحوار وتطرق الموقف الى طرق جانبية لا تفيد الشكل الفنى كثيرا ·· كما نجد فى الموقف بين الطبيب ومحمد الأول :

الدكتور : ······ وحضرتك بتشتغل ايه بقى يا أستاذ أول ·

م · الاول : المدير العام المساعد لشركة مظبوتكس للساعات ·

الدكتور : شركة ايه ولاية ·

م · الاول : مظبوتكس للساعات والمنبهات والآلات الدقيقة ·· دى شركة كبيرة قوى يا فندم ·· أول شركة عربية تعمل ساعات مصرية ميه فى الميه ·

الدكتور : شركة ايه لايه ·

م · الاول : أمال يا فنـدم ·

الدكتور : يعنى كله بتعملوه هنا ·· التروس والعقارب والزمبلك وكله ··

م · الاول : لا يا فندم احنا بنعمل زى مصانع سويسرا بالظبط ·· هناك المصانع بتاع الماركات الكبـيرة زينيت وجوفيـال واردات

ما بتصنعش الحاجات دى • الحاجات دى بتعملها العيـــلات السويسرية كل عيـــله متخصصة فى ترس والا مســـمار وبتتوارث الصنعة أبا عن جـــد فالشركات بتشترى منهـــم الحاجات دى وبعدين بتركبها على بعض وتديلها اسم وتعمل لها المينا وتبقى من بره تل والا تفانوس ومن جوه كل الساعات واحدة ••• احنا عملنا برضه كده بنجيبها قطع غيار من بره وعندنا ساعاتية بيشتغلوا عمال فى المصنع بيجمعوها واتفضل سيادتك • (يخرج من جيبه ساعة جيب جديدة فى علبـة) ما شفتش أول ســـاعة مصرية ميه فى الميــه (ويـنــاولها للدكتور) ••

فنجد أن هذا الموقف بين الطبيب ومحمد الأول لا يفيـد على الاطلاق فى القاء الاضواء على كل من شخصيتهما أو فى دفع الاحداث الى مرحلة جديدة أو تطوير التسلســـل الدرامى بين مختلف المواقف •• وعلى العمـــــوم فالشخصيات لا تتغير من أول خيوط المسرحية حتى آخرها •• فيمـا عـدا الدكتور حكيم الذى كان عـاقلا فى بداية المسرحية وانتهى مجنـونا بعـد الدوامة التى استغرقته فى البحث عن الحقيقة •• أما عن شخصية « نونو » فكانت تتغير كلما أراد يوسف ادريس ابراز جوانب الحقيقة المختلفة كما يراها كل فرد من وجهة نظره الخاصة به ولذلك ظهرت أحيانا فى دور الزوجة •• ثم أحيانا أخرى فى صورة الأم •• ثم فى صورة الزوجة وهكذا •• ولكن باقى الشخصيات لا تتحـول ولا تتغير بل تظل ثابتة برغـــم الصراع الذى يحتدم حولها بحثا عن الحقيقة •• ولذلك توقفت المسرحية فى كثير من الأحيان عن النمو الحى والتطور الخـلاق الذى ينبع من داخـــل الخلايا الحيــة للمسرحية ذاتها •• وتحول الحوار الى جدل لا يتطور بل تقاذفت الشخصيات بالأفكار كلاعبى كرة القدم عندما يتبادلون الكرة دون احراز للاهداف التى تطور سير المباراة •• وبذلك انتهت المباراة اقصد المسرحية بالتعـــادل •• برغم أنه فى نهاية أى عمل فنى لابد أن يتغلب عنصر على آخر لأنه نتيجـــة حتمية للصراع الذى ولده العمل نفسه •• وهو ما يشبع الحاسة الفنية ويطهر النفس البشرية من صراعاتها وينظم تناقضاتها •• ولعل القارىء ينتهى من قراءة المسرحية أو لعل المتفرج يخرج من المسرح وهو مرهق متعب لهذا السبب النفسى •• لم يحس أن صراعاته الداخلية قد نظمت بل لعله يحس بأنهـــا زادت تعقيدا وتشابكا •• ولهذا تغلبت الاستاتيكية الثابتة على الشكل الفنى وأبعدته عن الديناميكية المتطورة المفروضة فى أى فعل حى ••

فالقارىء أو المتفرج لا يعرف بالتحـــديد هل المسرحية تدور حول فكرة الملكية أو تحارب نظام الميراث ؟ • أم أنها تقف فى صـــف المسرحيات التى تحارب الاضطهاد البشرى فى كل صـــوره ، ومنهـــا اضطهاد البورجوازية الصغيرة للمثقفين والعمال فى بعض مراحل التاريخ وافتعال التهم للقضاء على هذه العناصر ؟ • أم أن المسرحية تدعو فنيا أو دراميا الى تحمل المسئولية ومحاولة تحديدها بين البشر أم انها تخـــرج عن حدود طاقتهم الذهنيـــة وأفعالهم البشرية ؟ كل هذه المتاهات وغيرها دخل فيها القارىء أو المتفرج

وخرج مرهقا متعبا لأنه فقد وضـــوح الرؤية التى افتقدها الكاتب قبله فى اثناء عملية الخلق ٠٠ وافتقاد الكاتب للوضوح والتحديد يفقد الشكل الفنى بالتالى شخصيته المتبلورة وكيانه المتطور وحياته الذاتية التى تنبع منـــه وله واليه ٠٠ ولو اختار يوسف ادريس احدى هذه الأفكار التى توحى بهـا المسرحية وركز حولها الأضواء والاحداث والشخصيات والمواقف ووضـــع بقية الأفكار فى الخلفية الفلسفية للمسرحية لكان الشكل الفنى أكثر نضوجا وفاعلية بين خلاياه الحية وشرايينه النابضة ٠٠ ولكننا لا نستطيع الامساك بتلاليب فكرة رئيسية واحدة تدور حولها المسرحية وتعالجها دراميا ٠٠ بل تقف جميع الأفكار على قدم المساواة والاهمية تتنـازع جوانب الشكل الفنى لكى تثبت أهمية كل منها عن الأخرى ٠٠ وكان الشكل الفنى هـــو الضحية التى تمزقت بدورها من جـــراء الصراع الفكرى بين الأفكار الرئيســـية المتعددة ٠٠

ومن المتعارف عليـه أن المسرح لا يمكن أن يعيش على صراع الافكار فقط وتنازعها البقاء على المنصة ، لأن الافكار المجردة ميدانها الفلسفة ٠٠ أما المسرح فهو صراع عناصر الحياة الحيـــة الممثلة فى الشخصيات التى تتصارع مع دوران عجلة الأحـــداث وتطور المواقف التى يتحكم فى شكلها وعلاقاتها بالأفكار والاتجاهات والميول والغرائز والاهواء والبيئة الاجتماعية والمناخ النفسى للشخصيات ٠٠ وهى عناصر كلها نابعـــة من كيان المسرحية وليست خارجة عنه أو دخيلة عليه ٠٠ أما فى « المهزلة الأرضية » فنجد أنه على الرغم من سيطرة هذه العناصر على الشخصيات من أمثـــال محمـــد الاول والثانى والثالث وأبيهم محمد الطيب محمد قارون وجـــدهم محمد قارون ، فانها لم تؤثر على سلوكهم ولم تطوره بما يخدم الســـير المنطقى والتلاحم العضوى للخيوط المشكلة لنسيج المسرحية ، بل ظلت الأفكار ثابتة والشخصيات أكثر ثباتا ، ولذلك ظل الشكل مسطحا لم نر التيارات المتحتية التى تؤثر فى شكله وتمنحه شخصيته المميزة ٠٠

ولنأخذ شخصية محمد الثالث على سبيل المثال ٠٠ ولنتتبـع نموها أو تطور الفكرة التى تمثلها :

م ٠ الثالث : (وصفر يمد يـده لفك القميص) بتفكه ليه ؟ عشـــان ايه بتفكه ؟ دا أنا مستريح قوى فيه ٠٠

الدكتور : مستريح فيـه ازاى ٠٠

م ٠ الثالث : مريح ايدى قوى ٠٠ ده الايدين دى مشكلة كبيرة لما الواحد يقف يعمل بهم ايه ٠٠ أحطهم فى جيبى ٠٠ أتضايق ٠٠ فى وسطى كده (يضع يديه فى وسطه) ٠٠ أتعب أعلقهـم كده (يضع يديه فوق رقبته) درعاتى تخدل ٠٠ القميص ده حل لى المشكلة بطريقة جميلة جدا ٠٠ ده انت لو تجـــربه مرة ما تسلهش ٠٠ دا لازم كل الناس تلبســـه ٠٠ ح يريحك من ايديك ويريح الناس منهم ٠٠ دانت راخر تستريح من ايدين

الناس ٠٠ لا خناق ولا ضرب ولا قرص فى الاتوبيس ولا أحط صوابعى فى عينك ولا كلام منده يعلم الناس الأدب يخليهم كلهم بنى آدمين راقيين ما يستعملوش الا لسـانهم بس ٠٠ وحتى اللسـان مالوش داعى ياريت يعملوله قميص ٠٠ يستعملوا مخهـم بس وبيتهيألى برضـه ان المخ مالوش داعى ٠٠ لو راخر يلقوله قميص ٠٠

فلو تتبع يوسف ادريس فكرة الجنـون وجـدها فى شخصية محمد الثالث ـ سواء كان جنونا حقيقيا أم ظاهريا أم نسبيا ـ ووضـع الأفكار التى يمثلها محمد الثانى والاول كنغمة خلفية تؤكد أو تعـارض النغمـة الأساسية لفازت المسرحية بوحدة المضمون وبالتالى وحدة الشكل ٠٠ ولكن ما ان يستوفى الطبيب الأوراق الرسمية التى تثبت جنون محمد الثـالث ـ وذلك لكى يرسله الى مستشفى المجاذيب ـ يدخل عليهم المكتب الأخ الثـانى أو محمد الثانى مهرولا وشاهرا سلاحه بدعوى أنه اقتحم عليهم المكتب لكى ينقذ أخاه محمد الثالث من جريمة سوف ترتكب فى حقه ، لأنه ليس مجنونا على الاطلاق وانما هو ادعاء أخيه لكى يتخلص منه الى الأبـد وذلك بالزج به فى مستشفى المجاذيب ليستولى على نصيبه فى ميراثهم من أبيهم ٠٠

وهكذا يترك يوسف ادريس خط الجنـون الذى يمثله محمد الثـالث ويؤثر على سلوكه الى السلوك الاجرامى لأخيه الكبير ، وكيف سـبق أن لفق لأخيه تهمة الشيوعية ليزج به فى السجن ولكنه نجا بعد أن ثبتت براءته كما سبق أن دس له قنبلة فى معمله ليقتله ٠٠ ويتضح لنا أن جنون محمد الثالث لم يكن جنونا بالمعنى المفهوم بل كان موقفا فرضه عليه المؤلف دون ما سبب واضح ، واستعمل فى ذلك ايماءات تلمح بالجنون ولا تصرح به حتى لا يحدث تصدعا للشكل عندما يكتشف القـارىء أو المتفرج أن الشخصية عاقلة تماما ٠٠ فعندما يتكلم محمد الثالث عن الأصوات التى تكلمه يقول :

م ٠ الثالث : يا ريتها بتكلمنى دى بتشتمنى ٠ طول النهار واحد بصـوت رفيع كده يقول لى يا تافه يا محمـد يا تالت ٠ يا خايب يا محمد يا تالت يا فاشل ٠ مثقف ٠ يا بتاع الدكتـوراه ٠ يا بو رسالة ٠٠ يابو رياله طظ فيك ٠ وست كده صـوتها اخنف قاعدة تقـوللى يا ضعيف يا جبـان يا خـواف ٠ يا نتهازى ٠ يا بوعين فى الجنة وعين فى النار ٠ يا عديم الاشتراكية ٠ يا خاين المسئولية ٠ ح نزمر لك كدهه (ويزمر) ونطبلك كدهه (ويطبل) ٠٠

فقد توحى هذه الألفاظ بالجنون ولكننا فى الواقع نسـمع مثل هذه الاصوات التى نطلق عليها أحيانا صوت الضمير أو الهاتف أو الخاطر ٠٠ ولكن يوسف ادريس فى هذه المسرحية يريد بكل امكانياته ككاتب مسرحى أن يضلل المتفرج أو القارىء ، فلا يعرف من الذى يقول الصـدق ومن الذى يكذب ٠٠ وتتغير المواقف طبقا لاختلاف الآراء ووجهـات النظر ولكنهـا

لا تتطور بل تتغير فقط ٠٠ وبذلك يعجز الشكل الفنى للمسرحية عن النمو الذى يصل بها الى نهايتها الطبيعية المحتومة ، لأن جنون محمد الثالث الذى ظننا أنه سيكون المحور الذى تدور حوله الأحداث وتحتدم معه المواقف يتوقف فجأة ، بل وينقلب الى نوع من الفلسفة الرزينة والحكمة الثاقبة التى تنظر الى الناس فى ضوء حقيقى ونظرة عاقلة ٠٠ ولذلك ثورته على الشمس ليست جنونا بل هى فى حقيقة أمرها ثورة على روتينية الحياة ورتابتها القاتلة التى يحس بها العاقل قبل المجنون ٠٠ يقول محمد الثالث ان الشمس هى السبب فى جنونه : ٦٨٧

م ٠ الثالث : علشان بتطلع كل يوم ٠ كل يوم الصبح بالضبط تطلع ٠ الدنيا تبقى ساكته وجميلة وأقول يا رب بلاش النهاردة ٠ يارب أجلها يوم ٠ يا رب عشان خاطرى وأبص الاقيها فى الميعاد بالضبط راحت طالعة وهى تطلع من هنا وخد عندك بقى ٠٠ الناس تصحى والدوشة تبتدى ٠ والخلافات والخناقات ٠ والكدب يشتغل والسرقة والظلم والبوليس والنيابة والمحاكم ٠٠ وتتفتح السجون ، والشوارع تتملى ، والجرى ، جرى ، كله يجرى ورا بعض يجرى قدام بعض يجروا واللى ما يطلشى يشنكل والجايزة ايه ، لقمة ، وعشانها يتخربش ويتجرح وهدومه تتقطع ، ومن كتر الغيظ تحمر الدنيا وفى اكتر حتة سال الدم فيها الشمس تغيب ٠ وتانى يوم تطلع ٠ ليه ما تعرفش النهاردة بالذات تقدر تقولى الشمس طلعت ليه ؟ أرجوك أنا باتكلم جد ٠ جاوبنى ٠ طلعت ليه النهاردة ؟

وهذه هى نظرة المثقف العالم الذى بلغ حدا من المعرفة يجعله يرى الحياة على حقيقتها دون أن يغتر بالمظاهر التى يهتم بها التقليديون وتقف نظرتهم عند حدودها ٠٠ ولذلك فهم سعداء لا يحسون بعبء الوجود يثقل كاهلهم ٠٠ يمرحون فى الحياة لأنهم يهربون من مواجهة الحقيقة المرة ، أما الحياة فتتحول الى عبء ثقيل بالنسبة للمثقفين والمفكرين الذين يمعنون النظر فى حقيقتها ٠٠ يقول م ٠ الثالث للطبيب ٠٠

م ٠ الثالث : حاضر ٠٠ دى أكبر خدمة تعملها لى حضرتك ، بصراحة مش عايز اتحمل أى نتيجة توصلوا لها ٠ أنا تعبان مش قادر اتحمل مسئولية حتى أنى موجود ، مجرد موجود ٠٠

وبالرغم من ذلك فالمسرحية تقول لنا ان الحقيقة نسبية وليست مطلقة ، لأن كل انسان يراها من وجهة نظره الخاصة ٠٠ ولقد أثر هذا بدوره على الشكل الفنى للمسرحية فجعله نسبيا : أى أن كل متفرج يراه من خلال رأيه الشخصى الذى غالبا ما يختلف عن رأى الآخرين ٠٠ ولا يعنى هذا أن كل شخص ينظر الى العمل الفنى نفس النظرة تماما ولكن النظرة الى هذا العمل لا تختلف تماما من شخص الى آخر لأن معنى الاختلاف الكلى للنظرة هو اهتزاز

الشكل الفنى له ٠٠ وهو ما يحدث بعد الفصل الأول للمسرحية عندما يفلت الخيط من المؤلف ولا يتمكن من حل عقدته فيكثر من الأحاديث الطويلة التى تعبر عن أفكاره ولكنها توقف من تدفق الأحداث وتحدث ثغرات فى الشكل الفنى ، مما أدى به الى استخدام منهج « المحاكمة » الزاخر بالمرافعات المسهبة المملة والخطب المطولة الرنانة ٠ ومهما كانت الأفكار براقة واللغة جميلة بحيث تزين للكاتب أن يعبر عن كل ما يريد أن يقوله فلن يعفيه ذلك من اهماله للشكل الفنى الذى يجب أن يعتنى به أولا قبل أى اعتبار آخر ، لأنه لابد أن يخضع لمنطق الفن وحتمياته الجمالية ولا ينساق وراء منهج المحاورات الافلاطونية التى لا يحدها أى شكل مادامت براقة وذكية ٠ وفى هذه الحالة لا يتعدى دور الشخصية عن دور المتحدث بلسان المؤلف ٠٠ وعلى هذا لا نجد لها حياة خاصة بها تنبع من ثنايا العمل الفنى وتضاعيفه وتصب فى كيانها لتمنحها الحيوية والخصوبة ٠٠

فمن الواضح جدا أنه كلما تغلب المفكر الفنان على المفكر البحت فى نفس يوسف ادريس كان هذا لصالح العمل الفنى ، لأن يوسف ادريس ليس فيلسوفا بنفس الدرجة التى نجدها عند جان بول سارتر ٠٠ وان كان النقاد يهتمون بسارتر ككاتب مسرحى فلأنهم يهتمون به كفيلسوف أولا وقبل كل شىء يستعمل المسرح كأداة لتوصيل آرائه الفلسفية واتجاهاته الفكرية الى الجمهور ٠٠ وطالما استطاعت فلسفته فى الوجودية أن تعيش كمنهج فكرى متكامل وكنظرية كاملة تجاه الحياة طالما كتب لمسرحه أن يعيش ٠٠ وعندما يدرس النقاد مسرحه يدرسون الفكرة كأساس له ، ويتتبعون تطورها ونموها من خلال الحوار القائم بين الشخصيات ولكنهم لا يهتمون بالتقاليد الفنية المسرحية كرسم للشخصيات أو ادارة للحوار أو احتكاك الشخصيات بالأحداث ثم تطور هذا الاحتكاك الى صراع يصل الى قمة معينة يهبط بعدها الى نهايته الحتمية لخيوط الصراع ٠٠ فالمهم بالنسبة لمسرح سارتر استقامة الفكرة وتسلسلها المنطقى وبعدها عن التناقض بين أجزائها المختلفة ٠٠ واذا فرض عليه النقاد حتمية أتباع التقاليد الفنية المسرحية فمعنى ذلك أنهم يفرضون عليه شيئا خارجا على مضمون مسرحه وشكله ٠٠

ولكن الحال يختلف مع يوسف ادريس ٠٠ فهو ليس صاحب فلسفة عامة مثل تلك التى ينادى بها سارتر ٠٠ ونحن نهتم بمسرحه لأنه فنان قبل أى شىء آخر ٠٠ وهذا يؤدى بدوره الى ان انسياقه وراء البريق الفلسفى للأفكار يضر به كفنان ، لانه يهمل الشكل الفنى وما يتبعه من رسم للشخصيات وسلاسة فى الحوار وديناميكية الأحداث ٠٠ الخ ٠٠ مما يساعد على بلورة العمل الفنى فى شكل خاص به يسهل علينا مهمة التعرف عليه ككائن حى له صفاته الخاصة به وحياته النابعة من وجوده ٠٠ ولذلك فان تقوقع الكاتب الفنان داخل كتبه وقراءاته ينحو به تجاه التجريد والتسطيح بدلا من التجسيد والتعميق ٠٠ وعلى هذا فان خروج الكاتب الى الأحياء واحتكاكه بالناس فى أوقات سرورهم وحزنهم لابد وأن يثرى من فنه ويخصب من مضامينه وأشكاله ٠٠

ولابد للمتفرج على مسرحية « المهزلة الارضية » أو لقارئها أن يدرك أن يوسف ادريس ليس فيلسوفا يقدم لنا فكرة جديدة يحاول تتبعها وتطويرها ويدرك فى ذات الوقت أن هذه الفكرة تفتقر الى الوحدة الفلسفية التى تخضع لقوانين التسلسل المنطقى لجزئياتها ، لأنه يستعير جزئياتها من فلاسفة مختلفين وفنانين متعددين مما يعدم هذه الجزئيات الوحدة اللازمة للاقتناع بأية فكرة فلسفية ·· ولذلك كانت رؤياه مشوشة بسبب الصراع داخله بين الفنان والمفكر وتغلب الأخير وسيطرته على الموقف ·· وأصبح الشكل الفنى مشوشا نتيجة لتشوش الرؤية الفنية ·· فالكاتب يقول لنا ان الخير غير موجود أصلا فى عالمنا هذا ، واذا لمحنا بعض ومضاته فهى لا تعدو مجرد بريق كاذب هذا لأن الشر هو محور كوننا وكياننا ولا مهرب لنا من هذه الحقيقة المرة ··

ولا شك أن يوسف ادريس قد نجح فى التعبير فنيا عن هذه الحقيقة التشاؤمية فى الفصل الأول من مسرحيته ، ولكن زمام الموقف أفلت من يديه عندما استعصى عليه حل العقدة التى أوجدها ومن هنا طالت الخطب العصماء فى الفصل الثانى والأخير وتوقفت الاحداث الدرامية على المنصة مما أحدث فراغات وثغرات فى البناء الدرامى للمسرحية ، لأنه عبر عن فكرة ارتباط ظهور الملكية ببداية سقوط البشرية تعبيرا سطحيا مباشرا غير مرتبط بالواقع الفنى للشخصيات ، فكل شخصية تنهض لتلقى على الجمهور منلوجا مسهبا مطولا عن شرور الملكية لأنها تدفع البشر الى التغاضى عن كل القيم الادبية والتقاليد الانسانية ·· وتتوقف الاحداث كلية وتتحول المسرحية الى ندوة يتبادل فيها المشتركون الآراء المختلفة ووجهات النظر من خلال حوار جدلى فاقد للديناميكية التى يمكن أن تطوره الى نهاية محددة متبلورة ·

ولا تعبر هذه الندوة عن فكرة انعدام المساواة بين البشر التى نجدها عند الفيلسوف الفرنسى جان جاك روسو فقط بل تتركها الى التربة المحلية فى مصر اتقدم لنا الصراع التقليدى بين اقطاعى مصر ويمثلهم محمد قارون وبين قوى الشعب العاملة التى نص عليها الميثاق · وعلى هذا نجد محمد الثالث يمثل المثقفين ، ويمثل محمد الثانى الجنود ويمثل محمد الاول الرأسمالية الوطنية أما التمرجى صفر فيمثل العمال والفلاحين ·· وكان الربط بين الفكرة التى وردت عند روسو والفكرة التى أوردها الميثاق مصطنعا بحيث جعل المسرحية تدور حول محورين مما أفقدها وحدة المضمون والشكل فى نفس الوقت ··

ولو تتبع يوسف ادريس فكرة الشر النابع من الجرى وراء المادة فى شخصية محمد الثالث لتفادى نتوءات عديدة أثرت على حيوية الشكل الفنى للمسرحية ·· فمحمد الثالث المثقف يحاول تحديد المسئولية بالنسبة للمصدر الذى نبعت منه كل الشرور التى تعانى منها البشرية ·· نجده يقول :

محمد الثالث : انا بقول مين المسئول ، لأن المسئولية كبيرة ، مش انت بس ، كلكم مسئولين أنا كمان مسئول ، بس بيتهيألى أكثر

حد مسئول هو الطريقة اللى بنعيش بيهـــا ، لازم طريقتنا غلط ، لازم فيه طريقة أحسن للحياة ، لازم فيه طريقة تخللى الاخوات اخوات على طول وما تخليش أم تغـــدر بولادها ولاولاد يتنكروا لأهليهم ، طريقة تنمى العواطف الحـلوة دى مش تخربها وتحطمها وتخلينا نعيش ، انت ســايبانا اخوات ، وفاكره انك راجعـــالنا زى ما ســبتينا ، انت راجعالنا واحنا خلاص ، ماسكين لبعض السكاكين ٠ دى مش عيشة ابدا ٠٠ مستحيل ٠

ولكن سرعان ما يترك المؤلف هذا الموقف الذى يعبر عنه محمد الثالث الى موقف آخر يعبر عن ضـياع الحقيقية ويمثله الطبيب الذى يبتعـد عن الحقيقة أكثر كلما ظن أنه على وشك الامساك بتلابيبها ٠٠ وان كان موقف محمد الثالث يعبر عن محاولة الانسان من أجـل بلوغ الحقيقة التى تكفل للناس الحياة الحقة ، فهـو موقف يبطله موقف الطبيب الذى يبحث عنهـا دون جدوى ويؤدى به البحث فى نهـاية الأمر الى مستشفى المجاذيب ولا يعنى كلامنا هذا انه يجب ألا يحدث تناقض بين المواقف المختلفة داخل الشكل الفنى للمسرحية ، ولكن الذى يجب ألا يحدث أن يبطل موقف موقفا آخـر وبذلك يبطل فاعليته الدرامية سواء بالسـلب أو بالايجـاب ، لأن تناقض المواقف واحتكاكها يدفع بها الى التطوير الخلاق والنمـو الحى ، وتكون محصلة هذا الصراع المتكافىء هو الشكل المميز للمسرحية ٠٠ ولكن أن يبطل موقف درامى موقفا آخر فهذا يقضى على الموقف الأخير قضاء مبرما وبالتالى يصير عالة على البناء نفسه ٠٠ ولذلك نجد أن مناداة محمد الثالث بالبحث عن الحقيقة تبطلها المحاولة اليائسة التى يقوم بها الطبيب للعثور عليها ٠٠ وكان يجب أن تتناقض معها حتى ينتهى خطها الدرامى نهاية طبيعية من خلال نسيج المسرحية :

الدكتور : ايه ؟ بتقول ايه ؟ مدام الاول ؟ طب مـادى نونو اللى بنـدور عليها ، ياما انت كريم يا رب ٠ أخيرا ظهـرت نونو ٠٠ ياما أنت كريم يا رب ٠٠ ده بس عشـان ما اجننش ٠ اشـكرك اشـكرك يا سانت تريز ٠ اشكرك يا سيدة زينب ٠

(تدخل الأم وقد صغرت عشرين عاما على الاقل) ٠

الدكتور : يا ستى حرام عليكى ٠ احنا عنينا اتقلعت يا نونو هانم ٠٠ دا كان ناقص امشى فى الشارع ازعق عليكى زى الهبل والمجانين ، وحتى فـين ؟

ويظن الطبيب أنه قد عثر على نونو رمز الحقيقة ٠٠ ولكنها تفلت من يديه كالحلم التائه فى دنيا اللا وعى ، لأنها تغير من مظاهرها بحيث يراها كل انسان من وجهة نظره الخاصة بظروفه وحياته ٠٠ ولعل الحقيقة الوحيدة فى هذا العالم هى أنه لا توجد حقيقة بالمرة ٠٠ فعندما تظهر الفتاة الشـابة التى تشبه الأم نونو تماما يفرح الطبيب لظهورها لانه يظنها نونو فهى صورة

مطابقة تماما لها ٠٠ أما محمد الأول فيحسبها زوجته نوال التى تطـــابق صورتها تماما ، ولكن الشابة تنهرهما ثم تتبادل نظرات ذات مغزى مع محمد الثالث الذى يعلن بدوره أن هذه الشابة ليست الا مطلقته زهـــرة تلميذته فى كلية الزراعة التى تزوجهـــا ثم طلقها لأنه شك فى علاقة ما بينها وبين زميل لها بالكلية ، وقد جاءت لتستعطفه حتى يعود اليها لأن نار حبها له لم تخفت بعد ، ولكن محمد الثالث لا يهتم بالبحث عن حقيقتها وهو الذى نادى من قبل بالبحث عن الحقيقة التى تمنح الناس فرصة الحياة الحقة ، وهـــذا ما يبطل موقفه السابق بطـلانا كاملا ٠٠ لم يكتف المؤلف بأن يترك للطبيب مهمة ابطال موقف محمد الثالث بل ان محمد الثالث نفسه يشارك الطبيب فى هذه المهمة التى تفسد تطوير الشكل من أساسه ٠٠

فيرفض محمد الثالث أن يستأنف الحياة مع زهرة برغم حبه لها وبرغم بؤس وحدته التى تخيم على حياته الشقية لأنه يستطيع تحمل عذاب الوحدة أما عذاب الحب فلا قبل له به ٠٠ فهو يخشى الاستسلام للأمل حتى لا تتخلى عنه من جـــديد ٠٠ وبذلك يرفض محـــاولته الأولى للبحث عن الحقيقـــة ويستسلم استسلاما كاملا لليأس ، ومعناه الانكسار للحياة وانتصـــار الموت عليها ٠٠ وبذلك يتصالح مع الشر ويخضع له خضوعا كاملا وهـــو مذهب الفيلسوف الدانيماركى كير كجارد مؤسس الفلسفة الوجودية فى « اليأس » الذى يعتقد أنه أصل لكل الشرور ، فهو يوصـــد الأبواب الموصـــلة الى الحقيقة ٠٠ ولأن البحث عن الحقيقة فى حد ذاته هو حياة أما التقاعس عن هذه المهمة فمعناه اليأس وهو اللفظ الفلسفى المرادف لكلمة الموت ٠٠

ثم تنصرف الشـــابة وهى تتهم محمد الثـــالث بالجبن والضـــعف والخسة ٠٠ ويسأل الطبيب عن الأم العجوز التى جاءت ثم ذهبت الســـيدة الشابة التى دخلت ثم خرجت ٠٠ فيتبادل الثلاثة النظرات وهـــم يرمقون الطبيب فى شك ٠٠ ويشترك معهم محمد الثـــالث فى انكار الحقيقة التى حض على البحث عنها قبل ذلك :

الدكتور : هيه ٠٠ تطلع زى ما تطلع ٠٠ المسألة حرية ٠٠ كل واحد يطلع زى ما هو عايز حتى انا راخر اطلع زى مانا عايز ٠٠ اما امكم راحت فين هى رخره ؟ واللا اياك تطلع فى دماغكو كالعادة وتقولوا انكو ماشوفتوهاش ٠٠ (الثلاثة يتبادلون النظرات وهم يرمقون الطبيب فى شـــك) ٠

م ٠ الثانى : شفناها ازاى بس يا دكتور ، مش ممكن نكون شـــفناها ، دى تبقى معجزة بقى ٠

ـــحل ـ ٧ ـــق

الدكتور : اسمع انت وهو ٠٠ معجزة ليلة قدر علم حلم شفتوها والله العظيم شفتوها على الطلاق بالتلاته شفتوها وأنا شفتها معاكو وكلمتوها وكلمتكم ، وان ما تعدلتوا بقى لمرتكب جناية ٠٠

وعندما يؤكد الجميع أنها ماتت منذ أربع سنوات ، تزداد دوامة الحيرة التى يقع فيها الطبيب عنفا ويقترب من حافة الجنون ٠٠ ويحاول التأكد من سلامة قواه العقلية فيتصل هاتفيا بدار المحفوظات للتحقق من أن اسمها هو كنانه محمد عيسى والتأكد من وفاتها يوم وفاء النيل أى فى ١٨ أغسطس ١٩٦٢ ٠٠ ولكن الجواب يؤكد صحة الاسم وتاريخ اليوم فقط أما العام فهو ١٩٦٥ مما يزيد من حيرة الطبيب ويلجأ أخيرا الى طلب شرطة النجدة لانقاذه من هذه الحيرة القاتلة ٠٠

ولكن يوسف ادريس يستغل هذه المكالمة الهاتفية استغلالا مصطنعا لا يبرره الشكل العام للمسرحية وذلك بأن تحضر هذه المكالمة بالأب والجد من العالم الآخر لنجدة الطبيب ومساعدته للامساك بتلاليب الحقيقة ٠٠ ولذلك نحس أن الشكل العام للمسرحية فى هذه النقطة يصاب بثغرة تضعف من تماسكه وعضويته ، لأن الكاتب يلصق وصول الاب والجد لصقا ٠٠ ولا توجد بين هذا الجزء والجزء الذى سبقه علاقة عضوية حيوية يحتمها نسيج المسرحية ، لأنه من الممكن للكاتب أن يدخل أى جزء آخر بدلا من وصول الاب محمد الطيب والجد محمد قارون ٠٠ والأثر الدرامى الوحيد لوصول الاب والجد يتركز فى دفع الطبيب خطوة أخرى نحو حافة الجنون ٠٠ فى محاولة بحثه عن الحقيقة :

الدكتور : ٠٠٠٠٠ واشمعنى يعنى انا اللى حا افضل حابس روحى جوه المنطق وكل حاجة عماله بتحصل بره ٠ اذا كانت الدنيا كلها بقت ماشية كده اعصلج انا ليه ٠ الله ٠ اما أنا جحش صحيح ٠ حايخس على ايه ٠ ما أمشى معاهم واللى يحصل يحصل ؟ حا اتجنن ٠ ؟ اجنن احسن ما افضل انا اللى تعبان من العقل لوحدى ٠ يا ألف اهلا وسهلا دا انتو شرفتونا خالص ٠ خطوة عزيزة ٠ تعال يا أول وتانى وثالث ٠ تعالوا سلموا على أبوكم والمحترم الفاضل جدكم ٠٠

ويتحول الموقف الى كرات لفظية تتلاعب بها الشخصيات وتتبادلها على مساحة زمنية عريضة توقف ايقاع الاحداث وتبطىء من احتدامها مما ينحو بالبناء الدرامى الى التسطيح والمباشرة والخطب الرنانة :

الدكتور : وايه فايدة وجودنا ٠ ايه فايدة الحقيقة تبقى جوانا ٠ دى كأنها جوه محيط نطلعها ازاى ٠ نعتر عليها فى وسط الغابات والصحارى والاحراش ٠ هى جوانا مشكلة ٠ المشكلة نطلعها ازاى ٠ المشكلة ازاى يتحول الناس من صناديق متسكر عليها باقفال لفتارين قزاز ما تخبيش حاجة ابدا ٠

وحتى شخصية نونو التى حاول الكاتب أن يجسد فيها رمز الحقيقة المجرد اختفت وضاع أثرها فى التجسيد الدرامى للموقف والحوار ٠٠ ومن هنا كان يمكن استعمال أجزاء كثيرة من الحوار ـ وخاصة فى الفصل

الأخير – فى أماكن أخرى غير المسرحية ذاتها ، لانها كتبت بقلم المفكر الناقد ولم تكتب بقلم الفنان المهتم بفنه ·· فهذا الحوار الذى يدور حـــول الحقيقة يصلح للكلام عن الحقيقة المجردة فى أى مكان وزمـــان ولا ينطبق فقط على الموضوع الخاص الذى تعالجه المسرحية ، مما يفقدها كيانها الذاتى الخاص بها ، ولأن هذه الأجزاء كتبت بقلم المفكر الناقد فقد أطنب فيها حتى يوضح من خلالها فكرته عن الحقيقة متبعا فى ذلك أسلوب المفكر الذى لا يهتم بالشكل الذى يصب فيه كلامه انما ينصب اهتمامه أساسا على مدى وضوح فكرته والاسهاب فى شرحها وتحليلها حتى تصل الى ذهن القارىء ويقتنع بها ·· أما الفنان فيهتم بكل الجـانب الجمـالى الـذى يختص بالشكل والجـانب الذهنى الذى ينبع من المضمون ، لأن الفنان يتعامل مع الحاسة الجمـالية والقدرة الذهنية لدى القارىء ، ولا يتجاوب مع عقله فقط من خلال الاقناع المنطقى ··

وقد فشـل يوسف ادريس فى التعـامل مع الحـاسة الجمـالية لـدى جمهوره ·· فقد قدم له أفكارا براقة تمتاز بالملاحية والذكاء وعمق النظرة وقوة الاقناع وحضور الذهن ، ولكنه أهمل الشكل الفنى الذى يتعامل مـع الحاسة الجمالية والعـاطفية عند القـارىء ·· ولذلك يصاب القارىء أو المتفرج بالارهاق الذهنى الذى يصـــاب به كل دارس أو باحث يعكف على الدراسة مدة طويلة ·· وبما أننا أمام عمل فنى فلابد أن يخضع لأسس الجمال وعلومه ·· فيجب ألا نحس بهذا الارهاق الذهنى لأن الجانب الجمالى الفنى يلطف من حدة احتكاك الأفكار وجفافها المنطقى باثارة الوجدان والعاطفـة وتطهير نفس المتفرج أو القارىء من الشوائب النفسية والرواسب العاطفية التى تتراكم على أعصابه وتفسدها من أثر التفكير الدائب واعمال الذهـن فى أحوال العالم وألغاز الحياة ومتاعب الدنيا ··

ومن أسباب اصابة الجمهور بالارهاق الذهنى أن الحوار يتحول الى نوع من الجدل الذى يقف عند حـدود النقـاش ويوقف تطور الشخصـيات وتدفق الأحداث ·· وهنا يفقـد الجمهور الأمل فى تبين معالم النهاية وتخمين ملامحها ·· وهو التخمين والتوقع والتنبؤ الذى يطرد الملل ويشرك الجمهور فى التفكير فيما ستئول اليه خيوط النسيج المكونة للشكل الفنى ، لأن الجدل نوع من الدائرة المفرغة التى تدور داخلها الشخصيات والأحداث ولا تخرج منها الا بتدخل الكاتب الشخصى لاخراجها حتى يمكنه انهاء مسرحيته ·· وعندما يشعر المتفرج أو القارىء بانه يـدور مع الأحـداث والشخصيات داخل دائرة مفرغة فلا شك أنه سيصاب بارهاق ذهنى وجفاف وجدانى ··

ويحاول الكاتب فى يأس بالغ التدخل لاعـــادة ملامح الشكل الدرامى والتجسيد الحى لأحداثه وشخصياته حتى يخرج جمهوره من هذه الدوامـة الذهنية وذلك باعادة نونو التى تمثل الحقيقة وتجسدها ، فتدخل بين دهشة الحاضرين وذهولهم ·· نفس نونو الأولى مـع مسحة من النقاء والبراءة مضفاة عليها ، ما أن يراها الدكتور حتى يلف حول نفسه فيبادر محمد الأول والثانى لاسناده قبل السقوط بينما ينتفض صفر فى مكانه العالى واقفـا

لكنه لا يلبث أن يعود للجلوس حين يجد الدكتور لا يستسلم الا للحظة ، وسرعان ما يتخلص من الأول والثانى ويندفع ناحيتها ..

وتوحى الحركة المادية بأن الحياة الديناميكية ستعود الى الموقف وتطوره عند النهاية ولكن سرعان ما تسيطر الاستاتيكية مرة أخرى على الموقف وتموت الحركة المادية والنفسية عندما تتقدم نونو نفسها بالقاء خطبة مباشرة رنانة عن الحقيقة التى يراها كل من خلال نظرته الخاصة :

نونو : اهو انا الصورة اللى من غير برواز خالص . انا الصورة اللى كل واحد يقدر يحط لها البرواز اللى عايزه .

الدكتور : صورة ايه . صورة مين ؟

نونو : صورة حاجات سهلة قوى تتخيلها صعب قوى تلقاها وتلمسها . صورة معانى عايشين طول عمركم تتكلموا عنها كأنها موجودة . زى العدالة كأنها ممكنة زى السعادة كأنها حقيقية ، زى الحق كأنه باين . صورة بكره اللى بتستنوه كأنه تمام غير النهاردة ويبجى بكره زى النهاردة تقولوا بكره . صورة أحلام كتيرة بتخلوها واقع وتبنوا عليه الحياة مع انه موش موجود ولا حتى فى الأحلام . صورة الأم أم . والحبيبة حبيبة موش مريضة بالحب . والاخلاص حقيقى اخلاص . صورة ابتسامة ميه المية طالعة من قلب كله بيبتسم . صورة الصدق نرد بيه على الكدابين . صورة انتصار خير على شر . عمر حد شاف بعينه خير حقيقى بينتصر على شر . صورة أمل كل الأدلة ضده وكل اللى حوالينا بينفيه وشىء غامض زيى ، شىء مالهش ابدا ضمان ، ما تعرفش امتى بيحضر وامتى بيغيب ، مالكش اى سيطرة عليه ، هو الوحيد اللى بياكد ويقول : أيوه الأمل موجود . صورة فيها كل اللى موش موجود فى حياتكم . انما علشان تعيشوا لازم يكون موجود ..

وعندما يظن الطبيب أنه قد أمسك بتلابيب الحقيقة ، يفقد عقله ويرتدى قميص المجانين ضاربا مثلا لفشل كل من يحاول معرفة الحقيقة فى كنهها المجرد وفى جوهرها الأصلى .. وتأتى هذه النبرة اليائسة لتضع حدا لنهاية المسرحية ونهاية للدوامة الذهنية التى غرق فيها الجمهور .. والعجيب أن هذه الخاتمة المبالغة فى التشاؤم تزيد من عوامل الارهاق الذهنى الذى أصاب الجمهور مما تجعله يفقد كل ارتباط عاطفى بمسرحية « المهزلة الأرضية » لأنها لم تحاول اثارة الحاسة الجمالية عنده وذلك بخلق الشكل الفنى الملائم لمضمونها .. وكان من فقدان المسرحية لشكلها الفنى أن تحولت الى مناظرة بين الشخصيات تبودلت فيها الآراء والنظريات ولم تتأثر الشخصيات بل ظلت ثابتة كما هى من أول المسرحية حتى آخرها .. ولعل الشخصية الوحيدة التى تطورت هى شخصية الطبيب الذى أصيب بالجنون فى نهاية المسرحية ..

فى مسرحية « المخططين » (١٩٦٩) يحطم يوسف ادريس عنصرى الزمان والمكان تماما ، فهو وان كان يعالج مشكلة الحكم والزعامة من منظور واقعى ، الا أنه يستخدم الأساليب التجريدية والكثافة الشعرية والايحاءات الرمزية فى اقامة بناء مسرحيته · وهذه الأدوات الدرامية جعلت حدود الشكل الفنى تتسع لكى تشمل كل الدلالات الانسانية المرتبطة بالمضمون المحلى ، بحيث تعدت الحدود الراهنة للزمان والمكان · فعلى الرغم من أن المضمون يحمل بصمات سياسية كانت سائدة فى مصر فى أواخر الستينيات بصفة خاصة ، فان الشكل الفنى استطاع الوصول الى قلب الجوهر الانسانى الكامن داخل هذه الظروف المؤقتة · وهذا هو الدور الذى يقوم به الشكل الفنى فى كل الأعمال الأدبية الناضجة والتى خلدها تاريخ الأدب الانسانى · فلابد أن يكون المضمون الفكرى نابعا من زمان ومكان معينين ، لكن الشكل الفنى ـ كلما كان موغلا فى استخدام أدواته الدرامية ـ كان قادرا على الخروج بالمضمون من اسار المحلية المؤقتة الى مجال العالمية الدائمة · لذلك من السهل علينا أن نتذوق مسرحية « المخططين » فى أى وقت بصرف النظر عن الظروف السياسية والملابسات الاجتماعية التى أوحت لمؤلفها بفكرتها أو بمضمونها · بل من السهل ترجمة المسرحية الى لغات أخرى دون أن تفقد القيمة الجمالية بشكلها الفنى أو الدلالة الانسانية لمضمونها الفكرى · يتضح هذا المنهج فى افتتاحية المسرحية التى يقول فيها « أهو كلام » كل الكلام المشحون بالكثافة الشعرية والايحاءات الرمزية التى تمهد المتفرج نفسيا للأحداث والشخصيات القادمة · يقول « أهو كلام » مخاطبا الجمهور ومحطما الحائط الرابع :

« سبحان فالق الأصباح يا ناس ، سبحان اللى مخللى الندى دموع ليل يفارق أرضنا البائسة ، اصحوا بقى · بنقول اصحوا · الشمس طلعت مكسوفة وحمرا زى الضيف الجاى على عالم نايم · اصحوا · الله · ده انتم لابالكم رايق ولا قرشكم غالى ولاغطاكو كفاية ، ونايمين ليه · اصحوا · ودهدى . ما تصحوا بقى ·· ملعونة اللى شدت رجل الواحد فيكو ، فقد شدتها مرة واحدة فقط وكان المفروض ان تشدها كل يوم ·· دى مش نومة فرش دى ، دى نومة بطن ، انتو عايزين تتولدوا ·· اتولدوا بقى » ·

وعندما يتحطم عنصر الزمان بين « أهو كلام » و « فركة كعب » ، تعود أصداء الحقيقة الضائعة التى أغرم بيراندللو بتجسيدها فى مسرحياته · فقد ضاعت الساعة من يد فركة كعب ، لكنه يظن أن الوقت مساء ، الساعة التاسعة ، فى حين يعتقد أهو كلام أن الشمس الحمراء مشرقة · وهكذا يتحول الحوار الى تجسيد لهواجس وشطحات الشخصيات العبثية واللا عقلانية · وطالما أن الحدود التقليدية بين الوهم والحقيقة قد تلاشت ، فمن السهل اللجوء الى الأساليب التجريدية وتحطيم كل الأطر الواقعية التقليدية ، فنجد شخصية من الشخصيات تدخل المسرح على هيئة جنيه وتحت اسم الدكتور عبد الواحد ع الريق ، وعندما يستدير أمام المتفرجين ينقلب الجنيه الى شهادة استثمار على البنك الأهلى ، واذا كانت الشخصيات المحيطة به متلهفة على الجنيه ، فانها تدير ظهرها هى الأخرى لشهادة الاستثمار ·

ولكن الأسلوب التجريدى عند يوسف ادريس لم يمنعه من انتشار النقد السايسى والاقتصادى والاجتماعى فى ثنايا المضمون الفكرى لمسرحيته . فنجد قضية الزعـــامة تطـــرح بدون لبس أو غموض بين « فركة كعب » و « ٥٦ غربيـة » .

فركة كعب : أمال زعيم ازاى ، زعيم يعنى قبلنا ، قدامنا ، والله الزعامة كلام وبس ، زعيمى قبلى قدامى والله ايه يا جماعة ما تقولوا .

٥٦ غربية : لا يا عم .. انا لغاية هنا وأفرمل . انا ماليش فى الكلام ده . ده شــغل الكلامنجية اللى زيـكم ، انما احنـا اللى بنفـرمل (صوت فرامل حادة) .

فركة كعب : انتــو مفروض تزودوا السرعة يا ٥٦ غربية تدوســوا بنزين ع الآخر ، تفرقعوا ، فرقعوا بقى .

٥٦ غربية : ما الفرقعة على ودنـه بس بنتلحم تانى ، واهى ماشيه .

فركة كعب : هى ايه اللى ماشيه ؟

٥٦ غربية : بطنى .

وتعود نفس المضامين السياسية والاقتصادية والاجتماعية التى علت ايقاعاتها من قبـل فى مسرحيـة « الفرافير » و « المهزلة الأرضية » ، الى الظهور بشكل درامى مبتلور لم تطمسه المعالجة التجريدية ، بل زادت من حـدته لأن التجريد من شأنه تجريد العمل الفنى من كل ما يشتت الفـكر فى المتاهات الجـانبية والزوائد المفتعـلة . فقضـــايا الفاشـية والديكتاتورية والديمقراطية والنفـاق والسـلبية والمداهنـة السياسية والدولة البوليسية ومراكز القـوى والتلون السريع وتزييف الحقـائق ، هذه القضايا تتجسد بأسلوب فنى درامى بعيد عن المعالجة المباشرة التقليدية التى غالبا ما نجدها فى المسرح السياسى . ذلك أن السياسة ليست قضية يوسف ادريس المباشرة ، بل هى مجرد جانب مـن جوانب القضية الانســانية الشـاملة التى تشـكل المضمون الرئيسى للمسرحية . فالسياسة عبارة عن عامل احتكاك لبـلورة مدى أصالة الجوهر الانسانى فى شخصية الأخ الذى يشكل المحور الرئيسى للأحداث . فقد بدأ الأخ دوره بقوله :

الأخ : متنكرين حاجة وعـاملين حاجات تانيـــة . انت مش عارف ان مبدأنا الأول هو الغــاء فكرة ان كل واحـد يعمل نفسه زى ما هو عايز .

دكتور ع الريق : دا بس عشان الأمن يافندم . عشان الأمن ومش ح تتكرر أبدا . مش ح تتكرر ... خطأ يا افندم . خطأ . مجرد خطـأ .

فقد تعود الأخ أن يلغى ارادة وكيان بل ووجود كل الشخصيات المحيطة به لأنه لا توجد ارادة سوى ارادته • ويظل الأخ فى الاستمتاع بممارسة هذا الجبروت الطاغى على من حوله ، وهم يرضخون تماما له ليس عن ايمان بعبقريته ولكن ركوبا للموجة انتظارا لانتهاز الفرص المواتية • وترتفع موجة الفاشية الى أقصى مداها لأن كل المستفيدين والانتهازيين المحيطين بالأخ يحققون كل مكاسبهم المادية الشخصية ، أما الحرية والديمقراطية والارادة الانسانية فالى الجحيم لأنها لم تعد غير ذات موضوع •

لكن المأساة الحقيقية أنه من السهل اصطناع موجة الفاشية وركوبها فى أول الأمر ، لكنه من المستحيل التحكم فيها أو كبح جماحها فى نهاية الأمر • لأن الموجة تزداد قوة وارتفاعا بمرور الايام لازدياد عدد المستفيدين والانتهازيين والمتسلقين • وتحتدم الأحداث ويفيض الكيل بالأخ عندما يجد أن تيار الفاشية الذى اصطنعه أصبح أقوى منه ، لكن الأوان يكون قد فات لكبح جماحه ، ويتحول هو نفسه الى أداة فى أيدى الذين كان يستخدمهم أدوات من قبل ، بل انهم يضعون على الميكروفون الذى يتحدث منه الى الجماهير تسجيلا من تسجيلاته القديمة حتى لا يسمع الناس مصارحته الجديدة لهم وكشفه عن ذاته الحقيقية أمامهم يقول الأخ :

« يا أبناء العالم (موجة هتاف عالية تتلاشى رويدا حتى تنتهى) اشكركم أنكم كبدتم أنفسكم مشقة الحضور لتهنئتى بعيد ميلادى والحق أن اليوم هو عيد ميلادى الحقيقى وانى سأنتهز هذه الفرصة لأقول لكم كيف ولدت من جديد ، لقد اكتشفت يا زملائى فى الانسانية •

(بسرعة يضغط ر• م• أ على الزر فاذا بنفس الميكروفونات التى يتكلم فيها الزعيم تصدر صوته وهو يقول) :

أعظم وأهم اكتشاف عرفه الانسان منذ أن أصبح انسانا (يلتفت الأخ بذعر الى حيث المخططين ويعود ويخطب فاذا بشفتيه لا يصدر عنهما صوت بينما الميكروفونات تنطق بصوته أيضا) وأن أعظم ما يمكن أن نؤديه من خدمة لابنائنا وأبناء أمتنا أن نحافظ على هذا الاكتشاف ونرعاه ونؤمن به ونقدسه مثلما نؤمن ونرعى ونقدس حبات العيون • (تزداد عصبية الأخ وبهياج شديد يبدو كمن يرفع صوته عاليا • الميكروفونات تصرخ) الويل كل الويل لمن يفكر فى معاداة طريقنا وعقيدتنا ومذهبنا الذى اعتنقناه عن ايمان ويقين » •

ويبدو أثر بيرانديللو على الشكل الفنى عند يوسف ادريس فى استخدامه تكنيك المسرحية داخل المسرحية ليجسد الحاجز الشفاف الواهى بين الوهم والحقيقة • فلم يعد الناس يعرفون الفرق بين من يقوم بالتمثيل وبين من يعيش الواقع ، ذلك أن الوجود الانسانى نفسه أصبح شيئا نسبيا بحتا بعد أن كان كيانا مطلقا فى حد ذاته عند كل الفلسفات التى تقدس الانسانية • ومن ثم فان من يراه أحدهم الحقيقة المطلقة قد لا يكون له وجود

على الاطلاق بالنسبة لآخر · وعلى الرغم من أن سياسة الأخ أو الزعيم منذ البداية كانت تخطيط كل الأحياء والجمادات باللونين الأبيض والأسود حتى يصبح كل انسان وكل شيء مخططا محددا متبلورا لا يحتمل اللبس أو التأويل أو مجرد ابداء الرأى ، فان نسب البشر والأشياء قد ضــاعت تماما لان الرأى رأى من هو فى السلطة فقط ، وعلى الجميع أن يجعلوا آراءهم تتناسب مع رأى السلطة · فرأى المواطن ـ فى حد ذاته ـ ليس له قيمة مطلقة أو غير مطلقة ، بل عليه أن يترك رأيه يتشكل طبقا للأحوال ، وبالتالى لا يعرف أحد حقيقة أقرب الناس اليه ·

وعندما يدرك الأخ استحالة صب الحياة فى قوالب وبين خطوط لا تعرف ســوى الأبيض والاسود ، ويحاول تنوير عقول الناس وتفتيحها على الألوان الاخرى ، يكون الاوان قد فات وتنتهى المسرحية عند النقطة التى بدأت منها ليؤكد الشكل الفنى الدائرة المفرغة التى لابـد أن تنطبق فى النهاية عــلى من يصنعها · فقد نجح الأخ طوال المسرحية فى طمس معالم الحقيقة ، لذلك كان من المستحيل بالنسبة له وللآخرين أن يعود للكشف عن وجــه الحقيقــة بعد أن أقــام الناس حياتهم كلها على الزيف والخداع ، لأن كشف الحقيقــة لا يعنى سوى انهيار هذه الحياة من أســاسها · لذلك كان من الطبيعى فى نهاية المسرحية أن ينسحب الأخ عائدا مــن الشرفة فى خطوات متهالكة ، مهدودة يائسة ويجلس محطما فوق كرسيه بينما فركة كعب يبتسم فى سعادة ويرمق الباقين وقد تركزت أنظارهم على الأخ ، فى حين يضغط رئيس مجلس الادارة على الزر ليغلق الجهاز فى خطوات ثعلبية يتوجه الى حيث يقف قريبا من كرسى الأخ :

ر· م· أ : مش ممكن نسمح لك بكده أبدا ·

الأخ : (يتهالك) تسمحوا لى بايه ؟

ر· م· أ : انك تهد اللى بنيناه · انت فاكر كلمتك ليه اللى يبنى حــاجة مش ممكن هو بنفسه اللى يهدها دى عايزه واحد تانى بعقلية تانيــة ·

الأخ : ابعــد عنى ·

ر· م· أ : ما عنديش مانع أبدا · بس لى طلب صغير جدا ·· بســيط خــالص ·

الأخ : عــايز ايــه ؟

ر· م· أ : تسمح لى بالكرسى ده ·

الأخ : دا الكرسى بتاعى وأنا لا يمكن أسيبه ·

ر· م· أ : دا عهدة دا بتاع زعيم المخططين تسمح لنا بيه ·

الأخ : وأنا ·· أروح فين ؟

ر٠ م٠ أ : انت (تنطفىء الأضواء فى القاعة لتظل صورة الاخ وحدها هى المضيئة بالكشافات بينما يبدو المخططون فى ضوء سلويت وهم جميعا يتركون مقاعدهم ويتجهون تجاه الصورة ويتطلعون اليها تاركين الأخ على كرسيه فى الظلام بينما ببطء وبشكل محسوس تنسدل الستار) ٠

ر٠ م٠ أ : انت معجزة العصر وكل عصر ٠

دكتور ع الريق : مؤسس وخالق المخططين فى العالم ٠

طعمية : ومانح السعادة للغلابة والمساكين ٠

أهو كلام : وزعيمنا وقائدنا ٠

٥٦ غربية : ومعلمنا ٠

فركة كعب : ومثلنا الأعلى ومانحنا البركة ٠

ألماظ : وحبينا وحبيب الدنيا لأبد الآبدين ٠

(ستار النهاية) ٠

ومن الواضح أن يوسف ادريس استخدم المنهج التعبيرى فى اضافة اللمسات النهائية للشكل الفنى لمسرحيته ٠ فقد كان من المستحيل استخدام الأساليب الواقعية فى تجسيد مثل هذا المضمون التجريدى الذى يحاول بلورة موقف الانسان فى ظل الحكم الفاشى فى أى مكان وأى زمان ، وخاصة عندما يقوم بائعو الوهم والمنتفعون به بتجهيز كل شىء واعداده اعدادا مسبقا ، وليس على الانسان سوى تقبل ما أعد له ، لأن ارادته الخاصة ليست فى الاعتبار على الاطلاق ٠ من هنا كان استغلال يوسف ادريس للألوان والأضواء التى تشارك الحوار فى القيام بمهمة بلورة النص ٠ فاذا كان الحوار يتعامل مع أذن المتفرج وعقله ، فان الالوان والاضواء والحركات المسرحية بدلالاتها المعينة تتعامل مع عين المتفرج وعقله ٠ لذلك فان الشحنة الدرامية والجمالية تصل الى عقل المتفرج ووجدانه بأسلوب مكثف يجعله يحس بنبض المضمون الفكرى على الرغم من الأسلوب التجريدى الذى تميز به ٠٠وهذا المنهج أنقذ الشكل الفنى من الوقوع أسيرا للخطابة المباشرة التى غالبا ما تميز المسرحيات التى تحتوى على مضامين سياسية بالحدة التى وردت بها فى مسرحية « المخططين » ، ذلك أنها تبلور الانسان فى مواجهة الضغوط السياسية ، فالسياسة كانت الوسيلة وليست الغاية ٠

فى مسرحية « الجنس الثالث » (١٩٧٠) يتبع يوسف ادريس منهجا تعبيريا فى تجسيد الشكل الفنى ٠ فهو يستخدم امكانات المذهب التعبيرى من حيث استغلال الرموز بجميع أنواعها لاعطاء العمل المسرحى أكبر شحنة من الانفعال والتكثيف والمعنى ، لذلك لا يعتمد تماما على الحوار المباشر التقليدى الذى لا يساعد كثيرا فى تجسيد المونولوج أو المفاجأة النفسية

أو تيار الشعور واللاشعور الذى يجتاح الشخصيات من حين لأخر · فالأسلوب التعبيرى يمنح الشخصيات الأدوات الفنية التى تعبر بهـــا عن مكنونات نفسها بعيدا عن قيود الحوار أو الديالوج التقليدى التى غالبا ما تحتم على الانسان أن يتكتم حقيقة ما يدور داخله لاعتبارات اجتماعية لا حصر لها ·

ويبـــدو تأثر يوسف ادريس برواد التعبيرية من أمثـــال أوجست سترندبرج وكافكا وأونيل الذين أدخلوا امكانيات التعبير الدرامى المختلفة بالاضافة الى الحوار التقليدى ، فالقناع والرمز والخلفية والضوء واللون والموسيقى ووقفة الممثل وحركته وطريقة القاء الحوار والمونولوج ومساحة المسرح ، باختصار كل شىء فوق خشبة المسرح يجب أن يقوم بالتعبير الدرامى المكثف عن المضمون · فليست هنـــاك زخرفة فى المناظر أو اطنـــاب فى الحوار ، وبذلك أصبح الحوار التقليدى ضمن أدوات التعبير المتعددة بعـد أن كان الاداة الاولى والرئيسية والوحيدة فى أحايين كثيرة · فالكلمة يجب أن تلقى لاضافة معنى جديد وشحنة اضافية والا فيجب أن تصمت وتترك التعبير لادوات الفن الأخرى التى لا حصر لها ·

ويتشابه يوسف ادريس مع رواد التعبيرية فى التركيز على مهمـــة الأدب كمحرر لروح الانسان من ربقة الواقع التقليدى الذى غالبا ما يتميز بالمحدودية والغباء وضيق الافق · لذلك نادى أصحاب الاتجاهات المختلفة للتعبيرية بانقلاب فى وسائل الانتاج المسرحى ، فقد استخدموا المسرح الدائرى والمتعدد الطوابق والاضواء الخافتة والمعتمة والتصوير السينمائى بحيث يمتزج المسرح بالسينما ، كما أنهم اســـتفادوا الى حد كبير باكتشـــافات سيجموند فرويد فى علم النفس ، وهى الاكتشافات التى اكدت أن الانســان مخلوق ديناميكى متفاعل مع واقعه وذاته بطريقة أو بأخرى دون أن يفقـد صفاته الاساسية العامة التى قد تختفى تحت وطأة الواقع ولكنها مع هـذا تظل موجودة · وهى النغمة الأساسية التى نهض عليهـــا الشكل الفنى فى مسرحية « الجنس الثالث » ·

فالمسرحية التعبيرية المتعارف عليها تقوم على شخصية محورية تمـر بأزمة نفسية ومحنة وجدانية ، لذلك غالبـــا ما يستعين المؤلف بعلم النفس حتى يبلور مأساتها الداخلية · ولا يرى المتفرجون الشخصيات الاخـــرى والظروف المحيطة الا من خلال نظرة الشخصية المحورية اليها التى تترجمها الى رموز درامية ومسرحية متجسدة سواء فى ذهن المتفرج أو أمام ناظريه · فالشخصيات والأحداث لا تنطلق بصفة مطلقة من وجهة نظـــر المؤلف ، بل تحكمها النسبية المتمشية مع تطور نظرة الشخصية الى الأمـــور والمواقف المتتابعة · وهذه النظرة النســبية بدأت عند يوسف ادريس فى « المهـــزلة الارضية » ثم أثبتت وجودها الدرامى فى « المخططين » ، وبعد ذلك اكتسبت جمالها التعبيرى فى « الجنس الثالث » ·

واذا استعرضنا شخصيات مسرحية « الجنس الثالث » سنجد انهـا مزيج من التجريدية والتعبيرية فى آن واحد · فالبطل آدم شاب فى الثلاثين

طويل أنيق وسيم تبدو عليه علامات الذكاء والتوهج ، يمثل نفسه كما يمثل الانسان بصفة عامة فى موقفه من ألغاز الكون والحياة · أما نارة فهى فتاة فى العشرين ، عصرية تماما ، شعرها قصير وشخصيتها حادة ساخرة ومن النوع المندفع · فى حين يبدو عشماوى فى الخامسة والخمسين ، وهو سمين جدا ، وصوته مخالف تماما لما يجب أن يكون عليه من ضخامة ، يخرج على هيئة فحيح كأنما من بطنه يتكلم · ومن الواضح أن هذه كلها جوانب تعبيرية للشخصية ومتعمدة من الكاتب ليضيف بها ايحاءات الى الحوار الدائر فعلا · كذلك يقدم يوسف ادريس شخصية العالم بلا اسم امعانا فى التجريدية ، فهو فى الخمسين ، فيه كل ما فى الخمسين من جمال ، بذقنه المجللة بالبياض وشاربه المهندم وملابسه البيضاء البالغة النظافة · أما هيلدا فهى امرأة عارمة الأنوثة ، طاغية الشخصية ، ذهبية الشعر الناعم كالحرير ، أناقتها من نوع غريب وكأنها ترتدى أزياء المستقبل · هذا بالاضافة الى الكائنات التى لم ترها عين بشر من قبل : الكلب الخروف وسبع سيدات أشجار وسبع شجرات رجال ·

يبدأ يوسف ادريس المسرحية بمقدمة أو برولوج يقدم من خلاله بدايات النغمة الأساسية التى سيعزفها طوال المسرحية · فالحوار يدور بين آدم العالم الذى لا يرى فى الكون سوى حسابات جافة لا تسمح اطلاقاً بالشطحات العاطفية ، أما ناره فترى أن العاطفة هى التى تمنح الحياة الدفء والمعنى الانسانى · فالانسان عقل وعاطفة ولا يمكن الاستغناء عن أحدهما · ومن خلال المفهوم يبدأ ادم فى الاستماع الى الهاتف الذى سيقوده فى رحلته الكونية التى ستستغرق المسرحية كلها · نراه يستدير بلهفة ثم ينطلق كالسهم خارجا من الباب · ثم يسدل ستار مؤقت وعلى موسيقى الافتتاح تبدأ عناوين المسرحية معروضة بالفانوس السحرى ، وكأننا بيوسف ادريس يصرح للمتفرج بمنهجه التعبيرى لاول وهلة ، وذلك باستخدامه التكنيك السينمائى · بل انه فى وصفه لتوجيهات الاخراج يتبع أسلوب كاتب السيناريو السينمائى كما يفعل مثلا فى المنظر الاول من الفصل الاول ·

« ميدان العتبة ، بالتقريب المنظر هو الدائرة التى تحتل مركز الميدان ، فيعد المسرح بحيث يحاط بصورة فوتوغرافية تكون الأضلاع الثلاثة للميدان بحيث نحس أننا فى سرة الميدان · فى وسط السرة (دكة) رخامية · قبل رفع الستار ومع نهاية موسيقى الافتتاح تبدأ الساعة تدق السابعة · عند الدقة السابعة بالضبط ترفع الستار · وأيضا ومع قرب نهاية الموسيقى وبداية دق الساعة نبدأ نسمع ضجة ميدان العتبة ، اما منقولة مباشرة من الطبيعة بميكروفون من الميدان الى داخل المسرح واما مسجلة بالطريقة التقليدية · الميدان وان كان يزخر بالناس فى محيطه ووسطه الا انه عند السرة ، المارة الذين يعبرونها قليلون نلمحهم بين الحين والحين يعبرون المسرح من جانب الى جانب ، أناس من مختلف الأعمار والانماط وان كان معظمها من أنصاف الفقراء · نلمح ادم لا يزال مرتديا البالطو الابيض فوق القميص والبنطلون وقد تهدل البالطو واتسخ كثيرا · حركته تختلف عن حركة المارة فهو يدور حول سرة الميدان فى دائرة واسعة بعض الشىء مركزها الدكة الرخامية ،

ومع مضى الأحداث تضيق الدائرة التى يتحرك فيهـــا بحيث ينتهى بالوقوف عند الدكة · نلمحه يقوم بحركات عصبية وكأنه يعانى من تشنجات داخلية تنفجر على ملامحه وتنتهى بأن يكلم نفسه » ·

ويستمر التكنيك السينمائى فى المنظر الثانى فتشاهد صحراء جرداء قاحلة صفراء تشكل مسافة واسعة جدا من الأرض الغليظة غير المستوية ، فى حين أن الوقت هو الظهر تماما والضوء شديد والشمس فى منتصف السماء · ثم ينتقل المنظر الثـــالث الى داخل حديقة مليئة بالاشجار البرية الكثيفة كالغابة · ونحس أن ادم بصحبة الكائنات الشجرية قد قطع شـوطا كبيرا · وهناك على البعد من عمق المسرح الأيمن تبدو انعكاسات أشـــعة كما لو كانت تدل على وجود مدينة هناك ·

هذا التكنيك السينمائى لم يقدمه يوسف ادريس لذاته ، وانما استخدمه لقيمته التشكيلية الزاخرة بالرموز الموحية بالجو النفسى والفكرى العـــام للمسرحية · ولذلك لم يقتصر على حدود التعبيرية أو التجريدية بل توغل فى أحراش الرمزية ـ على حد قول الشاعر الفرنسى بودلير ـ ثم قـــام بمزج الرموز بلمسات من السيريالية والعبثية · كل ذلك من أجل البحث عن أكبر شحنات تعبيرية ممكنة بعيـــدا عن حـدود الواقعيـــة التقليـــدية · فمن الممكن ـ مثلا ـ أن يتحول ادم الى عباد شمس يتبع الشمس بعينين جاحظتين وهى تنحدر ببطء الى اليمين ويبدأ ضوءها يحمر ، وحين تغيب تماما وراء الافق يكتشف أنه قد استرد قدرته على تحريك رأسه فيلتفت الى الناحيـــة الأخرى (أى الى اليسار) ويفاجأ حين يرى بابا هائل الضخامة يمتـد ومن ناحيتيه سور عليه زرع أخضر · الباب من الحديد القديم الذى تراكم فوقه الصدأ طبقات فوق طبقات · من خلال حديد البـــاب نرى شبح مدينة كاملة كمدينة الأحلام مضاءة فى الليل بنور غريب كأنه مصـــنوع من مزيج من ضوء الشمس والقمر ·

وقد أدى هذا المزيج التعبيرى التجـــريدى الرمزى السيريالى العبثى الى طاقة شعرية تغلف كل الشخصيات والمواقف · ولا جنـاح على المؤلف المسرحى اذا مزج بين المذاهب الأدبية والمسرحية المختلفة والمتعـددة ، فهى ليست مفروضة عليه بشكل أو بآخر بل فى خـــدمة الشكل الفنى لمسرحيته ، يأخذ منها ما يشاء ويطور منها ما يشاء بهدف الوصول الى أعلى مستويات لغته الفنية الدراميـــة · وانفتاح يوسف ادريس بهـــذا الشكل على مذاهب المسرح العالمى يدل دلالة واضحة على أن الثورة المسرحية العـــارمة التى أعلنها فى مقـــالاته وطبقها فى مسرحية « الفرافير » كبداية لمسرح مصرى محلى قومى محض ، هذه الثورة قد خفت حدتها الى حد كبير ، بل وأوشكت على التلاشى وان كان المضمون الذى يدور حول معنى الوجود الانســـانى لايزال يلعب دور النغمة الرئيسية · ونحـــن لا نعيب على يوسف ادريس انفتاحه الناضج الواعى على المسرح العالمى ، لأنه يدل على أنه ترك حسـه الدرامى على سجيته ورفض أن يفرض نظريته فى مسرح الســـامر المصرى على مسرحياته التى تلت « الفرافير » بل ترك أعماله تستفيد بكل انجازات

المسرح العالمى ومذاهبه ، أى أن عمله كان من القوة الفكرية والطاقة الفنية بحيث فرض نفسه على صاحبه وليس العكس · وهذا دليل على النضج الفنى والفكرى الذى لا يتجمد عند حدود نظرية معينة ·

ومع ذلك نستطيع القول بأن لمسات مسرح السامر يمكن تتبعها ـ الى حد ما ـ فى مسرحية « الجنس الثالث » اذ أن بطلها آدم يتشابه كثيرا مع شخصية الشاطر الذى يرحل من بقعة الى أخرى خائضا المخاطر ومشاهدا الأعاجيب ، وهى الشخصية الموجودة فى معظم قصصنا وأساطيرنا الشعبية · ولعل الفارق الوحيد أن الشاطر كان يبحث عن سر مغلق أو كنز مدفون أو انقاذ حياة فى خطر ، فى حين كان بحث آدم عن الالغاز المحيطة بسر الوجود الانسانى · وواضح أن هذا الفارق قد لا يعد فارقا على الاطلاق لان المعنى فى الحالتين واحد ومتطابق · لذلك يقول آدم لعشماوى :

« أنا هويت العلم لأن العلم مغامرة لاكتشاف أى مجهول · حتى لو ضاعت حياتى وأنا باكتشف المجهول أحسن مليون مرة ما تضيع يوم ورا يوم وأنا عايش فى المعلوم · أنا لازم أعرف ايه الحكاية ؟ » ·

انه « شاطر » عصر العلم ، والشكل الفنى العام للمسرحية ينهض على رحلة آدم بحثا عن معنى وجوده · ومن الواضح أن مجرد أسمه يدل ـ بصفة عامة ـ على رحلة الانسان فى هذا الكون · لذلك فان هذه المسرحية يمكن أن تقدم فى أى زمان وفى أى مكان من خلال ترجمتها دون أن تفقد الكثير من دلالاتها ومعانيها · وهذا يؤكد أن يوسف ادريس كان أكثر كتابنا المسرحيين ميلا الى تجسيد المضامين العالمية ، وأكثرهم تجنبا للواقعية المحلية المحدودة التى تبدت فى مسرحياته الأولى مثل « ملك القطن » و « جمهورية فرحات » و « اللحظة الحرجة » · حتى فى مسرحية « الفرافير » التى قدمها يوسف ادريس لاثبات نظريته فى مسرح السامر المصرى المحلى ، كان مضمونها يدور حول مشكلة الانسانية الأزلية والمتمثلة فى قضية العلاقة الحساسة بين السيادة والعبودية فى صورها المتعددة والمتغيرة ·

ولم يكن من الممكن ليوسف ادريس أن يستخدم الأسلوب الواقعى التقليدى فى تجسيد مثل هذه المضامين التى تطمح الى بلورة علاقة الانسان بالكون · لكن هذا الميل لتحطيم القوالب الواقعية موجود بطبيعته فى القصص والأساطير الشعبية المصرية · يكفى أن نذكر المخلوقات الميتافيزيقية التى قدمت من عالم الجن مثل الغول والرخ · لذلك ليس من الغريب أن تبدأ الموسيقى فى المنظر الأول من الفصل الثانى على هيئة صوصوة عصافير وما أن يبدأ آدم ينصت اليها ويستغرقه الانصات حتى يقبل كلب ضخم له رأس كلب وذيل خروف خلف آدم ، يمشى بضع خطوات ثم فجأة يطلق هبهبة عالية يقفز لها آدم رعبا ويلتفت الى مصدر الصوت ويبدأ يتراجع بظهره والكلب يتقدم وهو لا يزال يهبهب هبهبة عالية مرعبة · ويستمر آدم فى تراجعه ولكن الكلب يتوقف فجأة · ويكف عن النباح ويحدق فى آدم · آدم يتوقف هو

الآخر حائرا ماذا يفعل وما هى الخطوة القـــادمة · فجأة يقف الكلب على ساقيه الخلفيتين ويعتدل تماما كأنه انسان وهو يقهقه قهقهة عالية ·

هذه الروح السيريالية النابعة من تراثنا الشعبى ، يفصح عنها يوسف ادريس بطريقة مباشرة فى أحـد توجيهاته للاخــراج فيقول : « من زاوية المسرح الداخلية اليمنى يظهر كائن سيريالى يعبق برائحـة الفل وينتقل فى خطو راقص بينما يشع بضوء داخلى متغير متعاقب له نفس وقـع الخطو ، يتجه الى حيث آدم واقف ، آدم يتراجع مأخوذا » ·

ولم تقتصر هذه الروح على توجيهات الاخراج بل تسللت الى الحوار نفسه ، وشحنته بطاقات من السيريالية الشعرية التى نجدها فى الحــوار التالى بين آدم والكائن :

الكائن : وهو فيه حاجة بتتخلق يا دكتور آدم من ما فيش ؟

آدم : وحكيم كمان ؟ وعارف أنا مين ؟ اتخلقت ازاى بقى ؟

الكائن : سقط شعاع من نور نجمة الفجر على زهـــرة فل فى لحظة كان بيغنى فيها كروان ، حصل بين الثلاثة استلطاف وتوائم وراحوا متجانسين على طول فاتخلقت أنا ·

آدم : وحتى التزاوج ممكن يحصل بين ٣ والدين ؟

الكائن : احتمالات التوائم والتجـانس مالهاش حـدود · دا أنا سايب أخويا اللى جه بعدى · حالة توائم مع كائنة ، حتة دين كائنـة اتعلقت من لحظة شوق تواءمت مع قطرة ندا وشقاوة طفل وصدر حنون ، تصور بقى لما أخويا يخلف منهـا ح يجيب ايه ؟ كائنات زمانية مكانية جمادية حيوانية مستقبلية ماضية ضوئية موسيقية لها برضه ريحة الفل ·

وبحكم أن السيريالية هى الأب الشرعى للعبث ، فكان من الطبيعى أن يلجأ يوسف ادريس الى الحيل الدرامية التى ارتبطت بمسرح العبث · وهذا ما يتضح فى الموقف بين العالم وآدم الذى يتلفت حوله منتظرا قدوم الشراب والطعام ، خجلا أن يسأل أو يستعجل ، فى حين تركه لحيرته وانهمـك فى شرب حساء وهمى من طبقه بالملعقة ·

ويمزج يوسف ادريس السيريالية بالتجريدية بالرمزية بالتعبيرية فى مطلع المنظـر الثالث من الفصل الثالث عندما يطلب أداء هذا المنظر بطريقة البانتوميم بلا حوار وانما بموسيقى معبرة فقط ، بل ويمكن أداؤه على شكل رقصة باليه تعبر تعبيرا دقيقا عن كل محتواه · وحين تعود الاضاءة تظهر الشخصيات سيلويت طوال المنظر كله ·

هكذا ينمو الشكل الفنى ويتطور من خلال رحلة آدم الكونية ، وهى المرحلة الأزلية الأبدية التى قام بها تلبيـة للهاتف الذى سـمعه وطلب منـه

البحث عن حقيقة وجوده · واذ به يكتشف فى نهاية المرحلة أن حقيقة وجوده لا تحتاج الى كل هذا الترحال بل هى كامنة فى داخله وفى أقرب الناس اليه مثل نارة كما نجد فى آخر موقف من مواقف المسرحية :

ادم : بس أنا فعلا زى ماقلتى صغير ، مش كبير كفاية ، أنا ما اتخلقتلكيش ·· انتى عايزه واحد قادر على الحب المجنون النادر اللى أنا ما اقدرش عليه ·

نارة : اللى يعمل اللى عملته ، وعشان يحيى ناره يكتشف فى لحظات وبمجهود خارق معجز ، مصل ارادة الحياة عشان يحييها مش يبقى بس قادر على الحب النادر ، دا يبقى انسان فريد ، ظاهرة . مش كبير وبس ، مثل أعلى للكبار ·

ادم : بس أنا ماليش فضل فى اللى حصل · دا منك · انتى اللى عملتى منى كده ·

نارة : ما انت راخر اللى خلقتنى · أنا كنت مت فعلا واللى عايشه قدامك واحدة من صنعك أنت · قرب · أنا مشتاقة لك وكأنى عمرى ماشفتك · قرب · عايزة أبوسك · آن الآوان بقى أننا نخلق الجنس الثالث الجديد ·

(يقتربان وقبل أن تتلامس شفاهما يسدل ستار الختام) ·

واذا ما قارننا الشكل الفنى فى مسرحية « الجنس الثالث » بالشكل الفنى لأية مسرحية أخرى ليوسف ادريس فسنجد حرصه البالغ على الا يصب مضامينه فى شكل مكرر ، بل كانت كل مسرحية له تجربة أو استكشافا أو مغامرة جديدة تجمع بين الاثارة الفكرية والنشوة الفنية · كما سنكتشف وعيه الحاد بالملامح المميزة للشكل الفنى · ففى مسرحياته الأولى « ملك القطن » و « جمهورية فرحات » و « اللحظة الحرجة » امتزج الشكل بالمضمون امتزاجا ــ وان كان تقليديا ــ لكنه ساعد على تطور المواقف واحتدام الاحداث ونضوج الشخصيات فى وحدة درامية ، مما ساعد خيوط النسيج المكون للشكل على أن تسير فى تناسق أخاذ وهارمونية بديعة كى تصل الى النهاية الحتمية والطبيعية والخاتمة المنطقية المتمشية مع ما ورد من عناصر الصراع فى مقدمة المسرحية وجسمها ·

واذا كان الشكل الفنى فى « الفرافير » قد أثار جدلا على نطاق واسع بين النقاد والجمهور ، فذلك يرجع الى اصرار يوسف ادريس الدائم على التجريب بحثا عن الاصالة الفكرية والصدق الفنى بصرف النظر عن أية قوالب عالمية أو أشكال مسبقة أو تقاليد متعارف عليها · واذا كانت هناك مبررات لهجوم بعض النقاد على المحاولة المسرحية الجديدة ، فعذر يوسف ادريس أنه كان الرائد المعرض للوقوع فى أخطاء الريادة التى تعتمد بطبيعتها على المحاولة والخطأ · ذلك أنه عندما خاض أحراش التجريب ــ بكل المخاطر الكامنة داخلها ــ لم يحقق النجاح الذى ظن أن فى استطاعته

أن يحرزه وأن يفتح فتحا جديدا فى ميدان المسرح المصرى بصفة خاصة والمسرح العربى بصفة عامة ٠ فالتجريب يقتضى وجود أصول ثابتة وتقاليد راسخة تستدعى التغيير على سبيل التجديد والتنويع ٠ ونحن فى المشرق العربى لم نملك بعد هذه الأصول الثابتة والتقاليد الراسخة فى مسرحنا المعاصر أو ما جاء قبله ٠ فكل ما نملكه من تراث مسرحى بالمفهوم التقليدى هو المدرسة الشامية التى أنشأها يعقوب بن صنوع والتى قامت على الترجمات والمقتبسات من المسرح الفرنسى ، والمسرحيات المرتجلة التى قامت على السامر الشعبى المصرى ٠ وهذه قاعدة مسرحية هشة لا تحتمل الاعمدة الثقيلة المستحدثة التى يحاول يوسف ادريس اقامتها عليها ، وخاصة اننا لم نستنفد الأشكال التقليدية للمسرح العالمى حتى الآن ، وكلها صالحة لتشكيل المضامين التى يعالجها كتاب المسرح فى كل أنحاء العالم ، مع احتفاظ كل كاتب مسرحى ـ بالطبع ـ بحقه فى التجريب والخروج عنها اذا كان هناك ما يبرر ذلك دراميا ٠

لذلك فقدت مسرحية « المهزلة الأرضية » الحيوية الجمالية التى تميزت بها مسرحياته الأولى « ملك القطن » و « جمهورية فرحات » و « اللحظة الحرجة » التى استفاد فيها بتقاليد المسرح العالمى ٠ ذلك أن « المهزلة الارضية » جاءت بعد الانقلاب الادريسى فى « الفرافير » مما جعل أدوات الشكل تهتز فى يده ويفقد السيطرة عليها ، لأن خروجه عن التقاليد الدرامية العالمية بهذا العنف لم ييسر له العودة اليها بالسهولة التى يمكن أن نتصورها ٠ لذلك اتجه الشكل الفنى فى « المهزلة الأرضية » الى التجريد والتصريح والاستاتيكية والمباشرة والتسطيح والتقرير بدلا من التجسيد والتلميح والتعميق والحيوية والديناميكية التى تميزت بها المسرحيات فى المرحلة الأولى ٠ ومع ذلك فان « المهزلة الارضية » تثبت عودة يوسف ادريس الى الشكل الفنى العالمى للمسرح ، وهو الشكل الذى تبلور تماما فى مسرحيتى « المخططين » و « الجنس الثالث » ٠ فالمسرح العالمى هو مسرح انسانى بطبيعته ، لأن انتشاره هذا الانتشار الواسع دليل تمشيه مع روح الفكر الانسانى وجوهر الفن الدرامى فى الوقت نفسه ٠ واذا كان الشكل العالمى للمسرح منافيا للطبيعة البشرية ـ زمانيا أو مكانيا ـ لما استطاع أن يفرض سيادته على هذا النطاق العالمى المعروف ٠ فلا يكفى لانتشاره أن يكون فى بؤرة حضارة استطاعت أن تتحول الى حضارة عالمية ٠ وأكبر دليل على ذلك أن يوسف ادريس عاد اليه ابنا بارا بكل تقاليده ، وان كان يحتفظ لنفسه بحق العقوق اذا كان هناك ما يبرر ذلك فكريا وفنيا ٠ فالعقوق فى الفن هو الخروج عن التقاليد المتبعة من أجل التجريب والتجديد والتطوير ، ولا يمكن أن يزدهر الفن ـ أى فن ـ اذا التزم أبناؤه الطاعة العمياء لكل التقاليد السابقة لمجرد أن يثبتوا أنهم أبناء بررة ٠

الفصل الثانى

الحوار الدرامى

يعد الحوار الدرامى من أهم العناصر الفعالة والحيوية التى يقـــوم عليها بناء المسرحية لأن من خلاله فقط يستطيع المضمون أن يعبر عن نفسه ·· وان كانت المواقف والأحداث بمثابة الهيكل العظمى للمسرحية فالحوار هو اللحم والخلايا والشرايين التى تملأ هذا الهيكل العظمى وتمده بالحياة ·· فلا يوجد عنصر تعبيرى آخر فى يد المؤلف المسرحى سوى الحوار لأن بقيـة العناصر من مواقف وشخصيات وأحداث هى تشكيلية أكثر منها تعبيرية وأن عبرت عن نفسها فهى تعبر بأسلوب الحركة المادية أو النفسية وحين تعجز الحركة الدرامية عن الانطلاق يبرز دور الحــوار لاســعافها واطلاقها من عقالها مما يساعد على اســـتمرار المسرحية ، لأن الكاتب المسرحى لا يملك السرد الذى يستطيعه المؤلف الروائى والذى يســـاعده على التعليق على الأحداث وتحليل الشخصيات والقاء الاضواء على ما يدور بداخلها ، وربط المواقف ببعضها البعض وســد الفــراغات التى قد تنشــــأ فى التسلسل الدرامى ··· الخ من العوامل التى تســـهل مهمته فى ابراز العمل الروائى بالشكل الذى يرتضيه مضمونه ··

أما الكاتب المسرحى فلا يملك هذه التسهيلات الروائية ، فليس لديه أداة أخرى أفضل من الحوار للكشف عن داخل شخصياته وتحليلها والتعليق على الأحداث واحكام تسلسل المواقف وتتابعها وســد الفراغات التى تؤثر على متانة البناء وعضويته ·· ويتبين مدى نجاحه أو فشله فى اخراج عمـــله المسرحى الى الوجود بمدى توفيقه فى استغلال هذه الاداة المسماة بالحوار الدرامى ، بحيث لا يدخل بها الى دائرة مغلقة تقترب به الى أسلوب النقاش أو الجدل أو الحوار الذى يدور بين الناس فى الحياة اليومية ، لأنه اذا وقع فى هذا الخطأ اهتزت الشخصيات وتعثرت الأحداث وتشتتت المواقف وتفككت السلسلة المنطقية الرابطة لهــا واعتورت المسرحية نتـوءات وأورام لابد أن تضعف من حيويتها وتقلل من جمالها ··

ولكى نحدد المقومات اللازمة لنجاح الحوار الدرامى فى المسرحية ، لابد لنا أن نفرق بينه وبين ما نسميه بالنقاش والجدل والحوار اليـومى بين الناس فى حياتهم العادية ، لأن النقاش والجدل والحـوار اليومى كلهــا وسائل تخضع لأسلوبنا المعيشى البحت ، أما الحوار الدرامى فلابد أن يمتثل لحتميات الفن ووضـعياته حتى يكون ذا أثر وظيفى فى بلورة الشخصيات وتدفق الأحداث وتسلســل المواقف ·· وهو لذلك يخضـع لعـــامل التطور الحيوى الذى ينقلنا من حالة الى أخرى ومن موقف الى موقف ثم يصعد بنا الى قمة الاحداث ويهبط بنا الى حيث نهاية المسرحية ··

أما النقاش فهو ما يدور فى الحياة اليومية بين شخص وآخر حول موضوع معين يخصهما وحدهما ولا يخص أحد آخر سواهما ٠٠ ولذلك فوظيفته تتركز فى الوصول الى تفاهم معين بخصوص هذا الموضوع ٠٠ ولا يهم كيف يبدأ؟ أو كيف ينتهى ؟٠ ولا يعنى بالتسلسل المنطقى أو قوة الاقناع مادام بحالته البدائية تلك يساعد على تفاهم شخص مع آخر ٠٠ وربما برزت عوامل نفسية غير متوقعة فى أثناء النقاش قد تؤدى الى استعمال الأيدى والأرجل لاقناع الطرف الآخر بالقوة حيث انه لم يمكن اقناعه بالمنطق والحجة ٠٠ ولذلك فالنقاش يخضع لأية عوامل نفسية طارئة تؤثر على طريق سيره ، مما يجعله لا يتميز بالتسلسل والتطور اللازمين للتقدم نحو خطوة أخرى والارتباط بموقف آخر ٠٠ فالنقاش وأسلوبه وطريقته مرتبط فقط بموقف واحد من مواقف الحياة اليومية ٠٠ ولذلك فليس له معيار ثابت لأنه يتغير من شخص الى آخر ومن موقف الى موقف ، ولا يمكن تقنينه ووضع خصائص لمقوماته وعناصره الأساسية ٠٠

أما الجدل فيختلف عن النقاش فى أنه يعتمد على ابراز مدى ثقافة المتجادل وثقته بنفسه ومدى قدرته على ادارة الجدل وتوجيه دفته ليقتنع الباقون بوجهة نظره ٠٠ والجدل غالبا ما يكون حول موضوعات عامة تهم اكثر من شخصين فقط وليس الحال كما نجد فى النقاش بين شخصين حول موضوع لا يهم سواهما ٠٠ ولذلك فالجدل له جانب شخصى وآخر عام ٠٠ يتركز الجانب الشخصى كما سبق أن قلنا فى مقدرة المتجادل الشخصية على كسب الرأى العام وميله حول موضوع فلسفى أو اجتماعى ٠٠ الخ ٠٠ يؤيده هو ٠٠ واحيانا يقوم هذا الجانب الشخصى على حساب الفهم الواعى بين المتجادلين ٠٠ فمادامت الحجة تؤدى الى الحجة ، والبرهان يصل بنا الى برهان آخر فلا يهم مدى تطابق الجدل للنظرة العلمية الى المرئيات والماديات والملموسات : أى أن الجدل يكاد أحيانا أن يكون هدفا فى ذاته ٠٠ وهو كثيرا ما يدور فى حلقة مفرغة لأن أطراف الجدل غير مستعدين للتنازل عن دحض الحجة بالحجة وابطال البرهان بالبرهان ٠٠ وكأنه مباراة فى الذكاء واللماحية وقوة الاقناع وسلامة المنطق بصرف النظر عن بلوغ هذه المباراة نتيجة معينة أو فهما عاما لموضوع معين ٠٠ وهو ما عرف فى الفلسفة بالمذهب القسطائى ٠٠ ذلك ما سخر منه الكاتب المسرحى يوجين يونسكو فى مسرحيته القصيرة « الدرس » عندما حاول ربط الجدل بالعبث بقوله : سقراط مات ٠٠ كل القطط تموت ٠٠ اذن سقراط قطة ٠٠ وهذا هو الاختلاف الجوهرى بين عمل المناطقة الجدليين ووظيفة الكتاب المسرحيين أو بين الجدل المنطقى والحوار الدرامى ٠٠

أما عن الحوار اليومى بين الناس فى حياتهم العادية ، فهو مزيج بين النقاش والجدل ويتوقف استغلال مقومات كل منهما ووسائله على حيثية الموقف وتكوين الشخصية ولكنه لا يكتسب أيضا خاصية التطور ٠٠ وهو وان كان يختلف عن النقاش الذى يرتبط بموقف واحد لأنه يرتبط بكل المواقف التى تمر بالانسان فى حياته اليومية الا أنه لا يتطور بحيث يتبع منهجا واحدا يختلف مظهره ولا يتأثر جوهره باختلاف المواقف ٠٠ وهو لا يخضع

الا لتكوين الشخص ومدى ثقافته وبعد نظرته أو قصرها وربما أثرت عليه أيضا ظروف الحياة الخارجية الطارئة التى تضغط على سلوك الأشخاص وتؤثر على أسلوب حوارهم تأثيرا مؤقتا أو لمدة معينة ·· ولا تخضع لغة الحوار اليومى لأية مقننات أو مقاييس أو معايير تمنحها شخصية موضوعية ذات مقومات واضحة وقسمات بارزة وملامح متبلورة وخصائص شاملة ··

أما الحوار الدرامى فيختلف فى جوهر تكوينه عن النقاش والجدل والحوار اليومى فى أنه يخضع لعنصر التطور الحيوى اللازم لكل ارتباط عضوى بين المواقف والأحداث والشخصيات ، بحيث يؤدى الى دفعة للأحداث تجعلنا نشعر أن للمسرحية جسما حيا متفاعلا ينبض بالحرارة ويشتعل بالحركة المادية والنفسية ·· ولذلك فان لغته تخضع لحتميات فنية منها الايقاع والجرس والايحاء والتطور الذى يساعد على تكشف الشخصيات والتحام المواقف وتدفق الأحداث ، ثم تطور هذه العناصر الثلاثة اللازمة لبناء كل مسرحية حتى نهايتها ··

وفى هذا الفصل الذى يدور حول « الحوار الدرامى » سنحاول تتبع مدى توفيق يوسف ادريس فى استغلال هذه الاداة فى بناء مسرحياته الواحدة تلو الأخرى ·· وهل توافرت فيها العناصر والمقومات اللازمة لنجاحها ؟

فى مسرحية « ملك القطن » نجد الحوار الدرامى يمتاز بالسلاسة والتدفق والحيوية والحرارة ·· تلك العناصر التى تبرزه بمظهر الطبيعة الفنية البعيدة عن الاصطناع والافتعال الذى يؤذى أذن المتفرج ·· ولنأخذ الحوار بين السنباطى مالك الأرض وزوجته نظيرة وهى تقيس جلباب ابنهما كمال مثالا على ذلك :

نظيرة : (توقف ماكينة الخياطة وتتأمل ما كانت تخيطه وهى تغنى) ·
وبتسالينى باحبك ليه سؤال غريب ما أجاوبش عليه
جلابية كمال قربت تخلص اهه ·· والنبى سمله فيها · تعالى
يا سنباطى وحياتك أما أقيس ياقتها عليك لحسن بسلامته نايم ·

السنباطى : (لنفسه) أروح فين وأجى منين يا ناس ·

نظيرة : انت موش سامع · باقول لك تعالى اقيس الياقة عليك ·

السنباطى : ايه ؟

نظيرة : اعمل لى تايه عاد زى عوايدك ·· تعالى هنا ·

(يذهب اليها السنباطى وهو يهز رأسه ويحرك يديه) ·

نظيرة : البس كده (يحاول أن يرتدى الجلباب فلا يعرف) ·

حتى الجلابية ما انتاش عارف تلبسها · مصايب ايه دى
يا اخواتى · ايه الخيبة دى · اوعى كده (تلبسه هى
الجلباب) ياخى بلا حزن ··

فاذا تتبعنا مقومات الحوار الدرامى فى هذا المثال نجــد أن الكاتب يحرص على خلق المناخ النفسى والجو الاجتمــاعى من خلال الحـــوار ٠٠ فعندما نجد نظيرة زوجة السنباطى تغنى « بتسالينى باحبك ليه ٠٠ سـؤال غريبَ ما أجاويش عليه » نحس بارتخاء أعصابها وشعورها بسيطرتها على ادارة المنزل واحساسها بأنها مركز الكون ويجب أن تنفذ رغباتها كما هى ، ولذلك عندما لا يرد السنباطى على ندائها له أول مرة نجدها تقول فى حزم وصرامة « انت موش سامع ٠ باقول لك تعــالى اقيس اليــاقة عليــك » ٠ وتزداد نبرة الصرامة فى لهجتها مع زوجهـــا كلما تقدم بنا الحـــوار الى الأمام ٠٠ وهكذا يرسم لنا الحوار الملامح الاساسية لشخصية نظيرة بطريقة مادية متحركة دون تقرير شخصى أو تدخل مباشر من الكاتب للقيام بهـــذه المهمة ٠٠ وهذا من أهم مقـــومات الصراع الدرامى وخاصـــة فى بدايات المسرحية لأنه من الضرورى أن يضع القــارىء أو المتفــرج يده على بدايات الصراع الناتجة عن اختلاف طبائع الشخصيات وميولها ، كنتيجة للتبــاين فى البيئة والجنس والتربية وظروف المعيشة ٠

وفى مقابل العنصر الديناميكى فى شخصية نظـيرة والذى نلمســه من تطلعاتها المتمثلة فى شراء الكردان نجد العنصر الاستاتيكى فى شخصية السنباطى زوجها ٠٠ فهو يريد أن يكسب من تجارة القطن دون أن يتحرك من مكانه الا بالقدر الذى يحافظ به على مكاسبه ٠٠ ولذلك فان نبرة الحوار عنده تعارض زوجته المسيطرة المتغلبة ٠٠ فهو دائما يقول لنفسه أو لغيره « أروح فين يا ناس وآجى منين » وتتحول الى « لازمة » فى كلامه تكاد تنحو به منحى النمط المسرحى ٠٠ ولكن هذه اللازمةَ الثابتة تقابل بردود من زوجته مثـل « أعمل لى تايه زى عوايدك ٠٠ تعالى هنا » ٠ وهكذا يبرز لنا الحوار معالم الصراع الدرامى سواء كان ثانويا كما وجدنا بين السنباطى ونظيرة زوجته أو بين السنباطى مالك الارض وقمحاوى المزارع المسكين الذى يعمـل على أرضه كما سنرى الآن :

السنباطى : (بعد أن ظل فترة من الزمن منحنيـــا على الدفتر منتظرا أن يحييه قمحــاوى بلا فائدة) ياخى قول ســـلام عليكم ٠ انت داخل على أموات ٠

قمحــاوى : (يرفع صوته بختام الصلاة) لا اله الا الله ٠ محمد رسـول الله اشهد ان لا اله الا الله محمد رسول الله ٠٠ اللهم يا ذا الجلالة والاكرام ٠ آمين ٠٠

(ويرفع كفيه ويلمس بها وجهـــه ويكون القطن لا يزال فى يده ٠ فيلمس به على وجهه أيضا ٠ يلتفت الى السنباطى) ٠ السلام عليكم ٠

السنباطى : (متجاهلا سلامه) كنت فين ؟

قمحــاوى : كنت باخطف العصر قبل الشمس ما تحج ٠

(ينهمك فى لم القطن المبعثر وتنظيفه وامساكه بيده) ٠

السنباطى : أنت مش عايز حسابك والا ايه ؟

قمحاوى : (منصرفا تماما الى لم القطن المبعثر . يقول وهو مازال منحنيا) حد يكره قبض الفلوس ؟

السنباطى : طيب اسمع حسابك يا سيدى .

فعندما يقول السنباطى لقمحاوى « يا خى قول سلام عليكم .. انت داخل على أموات » يتسلل الينا أحساس بأن حديث السنباطى هذا غير صادر عن ايمان بالعلاقات الانسانية أو عن احترام للعواطف المتبادلة ولكنه صادر عن تأكيده لمكانته كمالك برجوازى .. فكيف لمزارع بائس مثل قمحاوى أن يدخل عليه دون أن يقدم فروض الطاعة والولاء ؟ .. أما من جهة قمحاوى فنجد انه لا يهتم بتقديم هذه الفروض الا تجاه ربه وحده ولذلك لا يلقى بالسلام على السنباطى الا بعد الانتهاء من صلاة العصر .. وربما يكمن سبب آخر فى عقل قمحاوى الباطن لا يسرع بالقاء السلام على السنباطى ، ذلك أن السنباطى يضطهده كمالك للأرض ويحاول دائما أن يستنزف عرقه ومجهوده بابخس الأثمان .. ومما يدل على كلامنا هذا أن السنباطى يتجاهل سلام قمحاوى الذى يلقيه عليه بعد الانتهاء من صلاة العصر .. وعندما يقول السنباطى له « انت موش عايز حسابك والا ايه ؟ » يتأكد لدينا أن هذه الجملة ما هى الا ستار لاضفاء نوع من الحق والعدل والمعاملة الكريمة على استغلال السنباطى لقمحاوى .. ولذلك يرد عليه قمحاوى وهو منصرف تماما الى لم القطن « حد يكره قبض الفلوس ؟ » .. والاجابة بسؤال آخر فى هذا الموقف تحمل الكثير من اليأس والألم والسخرية والتهكم والمرارة ..

وهكذا يبرز أمامنا الصراع بين السنباطى وقمحاوى قويا محتدما بفضل مهارة يوسف ادريس فى استغلال أدواته الدرامية وعلى رأسها الحوار .. وتساعده سيطرته على ادارة الحوار فى ابراز مدى الهوة الاجتماعية والنفسية ومدى الاحساسات التى تنتاب قمحاوى تجاه مستغلة الذى يخصم من أجره الهزيل ثمن الكيماوى بضعف سعره بحجة أنه يشتريه من السوق السوداء :

السنباطى : أصلى شاريهم من السوق السودة ، زى ما انت عارف ..

قمحاوى : سوق ايه ؟

السنباطى : السوق السودا ..

قمحاوى : سوق ايه يا خويا دى . تبقى يوم ايه . السبت والا الحد . والا يوم ايه ؟

السنباطى : يا جدع دى موش سوق . يعنى شاريهم بره التسعيرة . من واحد ، فلازم ياخد فيها حق الدخان والا ايه ؟ ..

ولكن قمحاوى يهز رأسه علامة قلة التصديق ولقلة ثقته فى ضمير السنباطى الذى يحاول خصم ثمن البذرة بالاضافة الى الكيماوى ..

ويستمرىء الخصم فيخصم أجر أنفار جنى القطن وثمن تقاوى الغلة وايجار أكياس جنى القطن ٠٠ وعندما يتحداه قمحاوى ويقرر عدم الرضوخ لدفع ضريبة الطرق ، تتغير لهجة السنباطى حتى يكيف الموقف لصالحه :

السنباطى : (بشخط) ما هو أنى عارف يومك المهبب ده مش ح يفوت ٠ كل سنة ترازى فيه المرازية دى ٠ يا جدع حرام عليك ٠ انى عندى ضغط ٠ وكلمة زيادة وأموت ٠ أنت عــاوز تموتنى ٠ تقتلنى ٠ يا قمحاوى يا أبو ابراهيم كل سنة ليك الدور ده ٠ أروح فين يا ناس من الراجل ده وآجى منين ٠٠

ثم تتغير نغمة الحوار عند السنباطى من النبرة المتمسكنة التى تحاول جلب العطف واصطناع الشفقة الى اللهجة الآمرة الضاغطة النابعة من نفس المالك المستغل ولذلك نجده يقول على الفــور بعد الانتهــاء من الفقــرة السابقة التى أوردناها :

السنباطى : اسمع ٠ انى موش عاوز ولا كلمة ٠ انى حا اقــول لك على الحساب كله مرة واحدة وموش عايز ولا كلمة ٠ وعليك عشرة جنيه ايجار الدرة الصيفى بتاعة حوض الساقية و ٦٠ صاغ محاضر دودة ٠

ولا يمنح قمحاوى فرصة الكلام ولا حتى الاستفهام أو الاستفســار بل يتدفق ايقاع الحوار عند السنباطى حتى يتغلب على قمحاوى ويطمسه كليــة وذلك لكى يفضى له بكل ما يريد من استغلال فى الحساب :

قمحــاوى : والمحاضر كمان ٠٠

السنباطى : (مقاطعا) ولا كلمة ٠ يبقى كله كام ٠٠ كله كام يا سنباطى ٥ ، ٨ تلاتاشر ، ٣ ستاشر ٠٠

ثم يستحيل كلام السنباطى الى همس ويشير بقلمه الى عمليــة جمع مجموعة أمامه وكأنه يجمعها من جديد ٠٠ وهكذا تكشف لنا لهجة الحــوار وتطور نغمته ما يدور داخل النفسية من صراعات وأطماع :

السنباطى : شوف يا سيدى ٠ عليك ٥٦٦٠ قرش ٠ يعنى سـتة وخمسين جنيه وستين صـــاغ خصما من أصــل المبلغ يبقى لك ٤٥٠ قــرش ٠٠

وعندما يلقى السنباطى بكل ما فى جعبته من أطماع واستغلال وجشع وانتهازية ويستريح من هذا العبء ، تتغير لهجـــة قمحاوى من السخرية المرة والاستسلام المقيت والمقاومة اليائسة الى نوع من الثورة المكبوتة التى تفصح عن نفسها بأسلوب غير مباشر لأن وضـعه الاجتمــاعى لا يتيح له استعمال الأسلوب المباشر فى الافصاح عن تمرده أو حتى نقمته ، فيظهر على

وجهه الوجوم الشديد وعند ذلك يقول لابنه الذى يقبع داخل الكيس ليكبس القطن :

قمحاوى : ما تدك يا واد الكيس كويس · دك يا واد الحتة الطرية دى خلينا نخلص ·· دك يا واد ·· دك يا واد يانى ياللى عايز تتجوز ·· دك ·

سنباطى : انت مش سامع واللا ايه يا قمحاوى ؟

قمحاوى : دك يا جحش بكعبك ·

بهذا الأسلوب الدرامى يستغل الكاتب اختلاف النبرة فى الحوار للتعبير عن مدى الصراع الذى يدور بين الشخصيات وذلك دون أن يقرر هذا بنفسه فى توجيهات الاخراج حتى لا يترك للمخرج فرصة اساءة فهم روح النص ·· لأن الموقف يحتم على الشخصيات القيام بأدوارها حسبما يمليه السياق من خلال الحوار الدرامى ولا توجد تفسيرات أخرى لفهم النص سوى السياق الدرامى ذاته ··

وساعد الحوار الدرامى أيضا الكاتب فى أن لا يجعل الشخصيات تقرر مدى الصراع الذى يدور بينهما بل قدم لنا الفعل أو الحدث أمام المشاهد أو القارىء لكى يحكم بنفسه ويستوعب دون تدخل من الكاتب أو من الشخصيات التى تعبر عما يكتبه الكاتب ·

وساعد الحوار الدرامى أيضا الكاتب فى أن لا يجعل الشخصيات تقرر مدى الصراع الذى يدور بينهما بل قدم لنا الفعل أو الحدث أمام المشاهد أو القارىء لكى يحكم بنفسه ويستوعب دون تدخل من الكاتب أو من الشخصيات التى تعبر عما يكتبه الكاتب :

سنباطى : قمحاوى ··

قمحاوى : (ينظر اليه ولا يتكلم) ·

سنباطى : ما انتاش سامع ·

قمحاوى : سامع ايه يا افندى ·

سنباطى : الحساب ·

قمحاوى : حساب ايه ؟

سنباطى : حساب القطن ·

قمحاوى : قطن ايه (يلتفت الى الكيس) يا واد هنا هه · انت انطرشت ··

سنباطى : قطن ايه ايه · حسابك يا اخى · بقى لك خمسة جنيه وأربعين قرش ·

قمحاوى : (يغمض عينيه ويواجه السنباطى) بتوع ايه ؟

سنباطى : اللى باقى لك من القطن ٠

قمحاوى : يفتح الله ٠

وتتضح صلابة موقف قمحاوى من خلال أسلوبه فى الحوار ٠٠ فهو يسأل فى حنق عن أشياء يعرفها تمام المعرفة ٠٠ ولذلك نحس بالثورة المكبوتة الكامنة فى اعماق نفسه الذليلة من خلال هذه الاسئلة الحادة القاطعة واستعماله لبعض الالفاظ ذات الجرس الثقيل على الأذن مثل « انطرشت » والتى تحمل فى ثناياها الكثير من احساسات اليأس والغثيان وانعدام الرجاء ٠٠ وعندما يفاجأ سنباطى بهذه اللهجة الحادة فى حوار قمحاوى يحاول أن يغير من لهجته حتى يتمكن من تمييع الموقف لصالحه وذلك بمزاحه الثقيل الذى يرفضه قمحاوى رفضا قاطعا :

سنباطى : (بهزار) وجع بطنك ٠ احنا بنهزر ٠ يفتح الله ايه ٠ اللى ابوه حساب ما يموتش هو أنا جبت حاجة من عندى ٠٠

قمحاوى : حد عارف ٠

سنباطى : اسمع يا قمحاوى ٠ خلى عقلك فى راسك ٠ واتكلم كويس ٠ انت انهبلت كلام ايه ده

قمحاوى : كلام ما كلامشى ٠ أنا يا أفندى زرعت القطن ونقيته من الدودة ٠ وجمعته وجبته لغاية باب الدار ٠ فلوس مانيش عاوز فلوس ورزقى على الله ٠

ويبرز الصراع الدرامى بين قمحاوى وسنباطى من خلال تقطيع خيوط الحوار بينهما ووصولهما الى مرحلة انعدام التفاهم وهى المرحلة التى توحى بعدم امكانية حل الموقف الا عن طريق اندثار أحد أطراف الصراع ٠٠ ولو أن أحدهما لم يندثر فى المسرحية نفسها الا أن الكاتب قد ترك هذا الايحاء عند المتفرج وخاصة عندما يقول ابنه محمد :

ــ معلهش ٠ لازم حاييجى يوم يرضى الكل ٠٠

بما يوحى باندثار طبقة الملاك المستغلين الجشعين التى يمثلها سنباطى ٠٠ ولا شك أن الايقاع السريع للحوار فى مثل هذه المواقف يؤكد مدى الاضطراب والتمرد اللذين يكمنان داخل الشخصيات ٠٠ ويمتاز حوار يوسف ادريس فى هذه المسرحية باستغلال سرعة الايقاع وابطائه حسب ما يقتضيه الموقف الدرامى ٠٠ فهو يستعمل بطء الايقاع للايحاء بخفوت الصراع الدرامى ويستفيد من سرعته لتاكيد التصعيد الذى ينتهى بالموقف الى قمته بحيث ينحدر بعدها الى موقف آخر ٠٠ ولهذا تزداد سرعة الايقاع من خلال استعمال أساليب السخرية المريرة والأسلوب غير المباشر فى التعبير عما يجيش بداخل الشخصيات :

سنباطى : اسمع يا قمحاوى · أنى راجل ضلالى ؟

قمحاوى : انت سيد الناس كلها ·

سنباطى : ذمتى واسـعة · ؟

قمحاوى : معـاذ الله ·

سنباطى : والنبى يا شـيخ لما يكون المليـم ح يحيينى · حـد الله بينى وبينك · (ثم صائحا) أنا ما حدش فى بلدك كلها حداه شرف زيى · آدى حسابك اهه · ان كان فيه مليم زيادة يبقى بعشرة جنيه · انما كلام كتير ما احبوش ·

قمحاوى : اسمع يا افندى · انى حدايا كلمة واحدة بس · حسـابك ده موش داخل عقلى · ظلم ايه ده يا ناس · هى الدنيا خلص فيها العدل · اشتغل ست تشهر انى ومراتى وولادى واللى أكريهـم وكل ده بخمسة جنيه · يا ناس الواحـد يقتل له نفـر ويروح اللومان · هو ما فيش عدل يا خلايق (يخرج من المسرح وهـو يصرخ ويتوعد) ·

وهكذا ينتهى تصعيد الموقف الى الحد الذى تسمح به سرعة ايقـاع الحوار ·· وبعد ذلك تخفت لظهور موقف آخر تتغير فيـه السرعة والنبرة واللهجة وهو الموقف التالى الذى يقع بين محمد ابن قمحاوى وسعاد ابنـة سنباطى ·· ويدل اصرار يوسف ادريس على استخدام اللهجة الريفيـة فى مختلف مواقف المسرحية على أنه لا يستخدمها للزخرفة المسرحية أو تسـلية أهل الحضر وسكان المدينة بتقـديم لهجة غريبة على آذانهم على سـبيل الطرافة اذ أن الكثير منهم لا يتسنى لهم سماعها ·· ولكن يوسـف ادريس يقدم اللهجة الريفية ضمن نسيج الحوار الدرامى نفسه لابراز السـذاجة والجهل والبراءة والتخبط الذى يقع فيه صـغار الفلاحين المسـتأجرين ·· فاللهجة الريفية هنا تؤكد تأثير النشأة والطبقة الاقتصادية والبيئة الاجتماعية والمنهج الفكرى الذى تربت فيه الشخصية وبالتـالى تركت كل مؤثراتهـا ومفاهيمها وطابعها على تفكيرها وسلوكها ومعتقداتها ·· ويترتب على ذلك تحديد خط سيرها فى نسيج المسرحية وأحداثها ومواقفها : أى أننا لا يمكن أن نفصل بين لهجة الحوار والشخصية لأن كليهما يتأثر ويؤثر فى بعضـهما البعض ·· ولذلك لم ينزع يوسف ادريس الى اسـتخدام الألفاظ الريفيـة الشائعة فى مسرح السامر والريحانى ومسارح روض الفرج التى انتعشت فى أعقاب الحرب العالمية الثانية ، والتى اقتصرت على تقديم شخصية الفلاح الساذج الذى تبهره أضواء المدينة فيعبر عن هذا الانبهار بلهجة ريفية تثير العطف عليه أو التعاطف معه ··

ولأن يوسف ادريس لم يتطرف الى استخدام هذه اللهجة الريفية التى تميل الى الكاريكاتير فقد استطاع أن يكسب تعاطف المشاهد أو القارىء مع بطله برغم بعض المواقف الفكاهية التى تضمنتها المسرحية ·· ولذلك كانت

فكاهته جادة تحمل المتفرج على اتخاذ موقف عقائدى ايجابى تجاه المسرحية يخرج بعدها الى حياته اليومية كما كان قبل دخوله المسرح تماما ، لم يتغير شيء من مفاهيمه ونظرته العامة تجاه الحياة ··

ولذلك نجد أن اللهجة الريفية تسيطر على الموقف الذى يقع بين محمد وسعاد وهو الموقف الذى يتبع فورا الموقف السابق بين قمحاوى وسنباطى ، مع اختلاف درجة الايقاع التى ارتفعت بين قمحاوى وسنباطى لتمثل قمة الصراع وعنفوان الاحتكاك بينهما ولكنها تخفت وتميل الى الهدوء بين سعاد ومحمد نظرا لعلاقة الحب الخفية التى تكمن بينهما وايحاءات الجنس المستترة التى ينضح بها الحوار :

محمد : عايز تحنى بنظرة على اللى حب ولا طالش · انى من السنة للسنة يا ست سعاد باستنى يوم المحشى زى ما باستنى العيد ، بس علشان خاطر أقدر اخش هنا ليلة واشوفك ··

سعاد : (بدلع) ايه قلة الأدب دى ·

محمد : والنبى الفطيرة اللى بعتى لى حتة منها مع اخويا ما دقتها · لسه صاررها فى منديل وشايلها فى جيبى ·

سعاد : شايلها ليه ·

محمد : علشان كأنى شايلكى فى جيبى · أصل أنت عندى زى الفطيرة الغلة اللى كلها سمن وسكر ·

ثم يسرع الايقاع حاملا على متنه الشخصيتين حتى يبلغ الموقف قمته ·· فبعد هذا الهدوء الظاهرى الذى يقدم لنا فتاة مدللة وشابا فى ميعة الصبا نحس ببوادر صراع طبقى تكاد تنشب أظافرها فى هذا الحب البرىء ، لأن الحب والعواطف الشخصية لا يمكن أن تنفصل عن الظروف الاجتماعية والأحوال الطبقية وبذلك يبتعد يوسف ادريس عن الرومانسية التقليدية التى تعنى بالمحبين بصرف النظر عن اختلاف البيئة والظروف والتفكير ·· ولا يحاول يوسف ادريس تقرير هذا على لسان الشخصيات بل يترك أدوات الحوار الدرامى بين الشخصيات تبلور لنا هذا الصراع دون تدخل مباشر منه او من الشخصيات التى تتكلم هنا بدافع غريزى عن موقفها لا بدافع متعمد يميل الى التحليل والتقرير والتعليق :

سعاد : وانت عندى زى الرغيف الناشف ·

محمد : والنبى يا ست سعاد نفسى اغمس لقمة ·

سعاد : (باستنكار ودلع) تغمس ايه ·· فشرت ·

محمد : وحياة النبى · لقمة واحدة وبس · أنى ميت من الجوع ·

سعاد : ايه · جيت اشمه كلته كله ·

محمد : أبدا والمصحف الشريف ، لقمة واحدة ما فى غيرها ·

سعاد : وجبت لى ايه أمال بدل الفطيرة ·

محمد : حا اجيب ليكى ايه · مخ بصل ·

سعاد : انى موش عايزه بصل ·

محمد : أمال انت عايزه ايه ·

سعاد : انى عايزة انزاح من البيت ده ·

محمد : آخذك طوالى بس ارضى ··

ثم ينتقل الحوار من اللهجة اللعوب والنبرة الجزلى الى الجدية المطلقة التى تعنى بالمتاعب والأعباء وتخطط من أجل التغلب على هموم المستقبل ·· وهكذا يخضع الايقاع فى الحوار لحتميات الموقف مما يجنبه الانفصال المعيب بينه وبين الموقف ·· فالحوار يعبر عن الموقف ، والموقف يتطور من خلال الحوار حتى يصل الى قمته ايذانا بانتهائه وبدء موقف جديد نابع منه ·· وبهذا يلعب الحوار دور العمود الفقرى الذى يربط المواقف بعضها ببعض حتى تصل المسرحية الى نهايتها الحتمية ·· وكلما كان الحوار عضوى الصلة وحتمى العلاقة بالمواقف ، ازداد ترابط المواقف ببعضها واختفت الثغرات التى قد تضعف من وة البناء الدرامى ·· فالحوار ليس مجرد كلمات وجمل تتلاعب بها الشخصيات حسبما يتراءى للكاتب ولكنه تعبير عن كيان الشخصيات وسلوكها وتفكيرها ، ولذلك فان مهارة الكاتب فى الحوار تعتمد على مدى ابراز الجوانب الفعالة فى شخصياته والتى تؤثر على سير الاحداث وتطور المواقف ·· وعلى هذا الأساس يتطور الحوار بين سعاد ومحمد من المرح والمداعبة الى الجدية والاحساس بالخطر لأن كيان الشخصيتين وظروفهما الاجتماعية تحتمان عليهما التفكير فيما يحمله المستقبل من متاعب وعقبات ومشكلات :

سعاد : ابويا عايز اللى ياخدنى من هنا · يا يكون افندى · يا صاحب طين ·

محمد : امال انت عايزه اللى ياخدك مين ·

سعاد : أى واحد · بس عايزه اطلع من هنا ·

محمد : يعنى انى ما انفعش ·

سعاد : انى عايزة اللى يا خدنى يكون طول العرق اللى فى الصالة وتخنه وسرح زيه ·

محمد : وانى ما انفعش ·

سعاد : انت طول العرق ؟

محمد : انى طوله وأطول منه كمان ·

سعاد : (تضحك) تبقى تنفع ·

ثم يتغير ايقاع الحوار فى الموقف التالى بين كل من سنباطى وقمحاوى والحاج شوادفى · نجد أن نبرة الايقاع فى حوار سـنباطى تتلاءم بسرعة عجيبة مع تطور الموقف بحيث يبدو لنا رياؤه وتتكشف لنا نفسيته التى تميل الى الانتهازية والاستغلال بحكم المفاهيم التى ورثها عن طبقته والتى تحتم عليه المحافظة على مصالحه الطبقية بصرف النظر عن مشروعية الوسـائل التى يستخدمها أو عدمها ، مع اصراره على استخدامها الذى يبرز لنا من « لازماته » التى لا يخلو منها حديث مثل « اروح فين يا ناس واجى منين » :

سنباطى : (يغمغم) ياخى جاتك داهية انت وأبوك ·· أروح فين يا ناس واجى منين (يلمح قمحاوى والشواد فى قادمين) ورايح جايب لى فردة بلغة قديمة علشان يحاسب له · الحاج شـوادفى قال تفوه (يبصق ثم يرفع صوته) مين ؟ الحاج شوادفى · ده نور ايه ده · ده حلم والا علم يا ولاد · وتلتميت مرحبـة · أهلا وسهلا · اتفضل ·

ويسيطر الرياء على حديث سنباطى لشوادفى حتى يمكنه من أن ينحاز الحاج شوادفى الى جنبه فى صراعه مع قمحاوى ·· ولذلك تتكشف لنـا مبالغته فى استعمال ألفـاظ الترحيب الضـخمة عن مدى تصـنعه فى الاحتفال به :

سنباطى : وعليكم السلام ورحمة الله وبركاته · يا ألف مرحبة · اتفضل · كراسى يا بنت كراسى يا ولد ··

(يقول هذا الكلام فلا يظهر بنت ولا ولد) ·

الحـاج : وعلى ايه يا سنباطى افندى · خليها كده احمدى · نقعد هنـا على الكياس احمدى ·

سنباطى : والله لا يمكن · كراسى · كراسى يا بنت كراسى يا ولد ·

ورغم الحماس البادى فى أسلوب سنباطى فى الحوار فان المتفرج أو القارىء لا ينخدع بذلك بعد أن قدم له الكاتب الحوار الذى دار بين سنباطى ونفسه حول رأيه فى شخصية الحاج الذى لا يتعدى فى نظره « فردة بلغـة قديمة » ·· ولذلك يساعد الاختلاف فى مستويات الحوار وزواياه على كشف حقيقة الصدق والاخلاص أو واقع الكذب والرياء الذى يسيطر على نغمـة الترحيب والاحتفال المبالغ فيها ··

ثم ينتقل بنا الحوار الى لهجة الترحيب التقليدى التى تنم عن المحافظة على المظاهر فقط دون التعبير الصادق عما يجيش بالنفس من احـترام أو احتقار ·· ويتضح لنا هذا من آلية السؤال والرد عليه أو القاء التحيـة والرد بأحسن منها فى مبالغة واضحة وتصنع بالغ :

سنباطى : اهلا وسـهلا

الحـاج : اهلا بك

سنباطى : نورتنـا ٠

الحـاج : الله ينور عليك ٠

سنباطى : رجـل عزيزة ٠

الحـاج : يعز مقـدارك ٠

سنباطى : يا تلتميت الف مرحبة ٠

ويستمر سنباطى فى التحيات والترحيبات المبالغ فيها حتى يضـيع الفرصة على قمحاوى لكى يكسب الحاج شوادفى الى جانبه ٠٠ وقد يقـول قائل ان هذه هى لهجة الترحيب فعلا الموجودة بين أهل الريف وان كل الذى قام به يوسف ادريس هو تصـويرها وتقديمها فى مسرحيته ٠٠ وهذا كلام لا غبار عليه ولكننا نضيف أن الكاتب قد وظف هذه اللهجة توظيفا عضـويا فى مسرحيته واستخدمها ضمن نسيج الحوار حتى يكشف لنا مدى الرياء والخسة والخبث الذى طبعت عليه شخصية سنباطى ، وبذلك تحول التصوير السطحى المباشر الى تجسيد درامى غير مباشر ٠٠ وعلى هذا الأسـاس نجد قمحاوى برغم ايمـانه بواجب الترحيب بالضـيف فانه يدرك بفطرته وفطنته الغريزية السر وراء الترحيبات المبالغ فيها :

قمحاوى : (مقاطعا) بتقول حسابنا كام يا افندى ٠

سنباطى : حساب ايه دلوقت يا قمحاوى ٠ يا خى استذوق شويه ٠

الحـاج : استنى شويه يا قمحاوى ٠

قمحاوى : الشمسة غطست يا فندى والدنيا اتأخرت وبكره حدانا ان شاء الله تخضير ٠٠

سنباطى : هى الدنيا طارت ؟

قمحاوى : طارت والا ما طارتشى يا افندى ٠ عايزين نخلص ٠ الحـاج شوادفى حضرته خير ٠ خلصنا ٠

وتعود بوادر الصراع بين سنباطى وقمحاوى لتبـدو فى الافق ٠٠ ويشحن الموقف باحتمالات الاحتكاك ٠٠ ولذلك كان الاحتكاك بين سعد ابن سنباطى وعوض ابن قمحاوى سببا فى اشتعال الاحتكاك بين الأبوين ، لان الحوار بين سعد وعوض والذى استعملت فيه بعض الألفاظ الجارحة قـد أبرز الصراع الطبقى على حقيقته وعلى مستوى الأطفال وانتقلت الشرارة من الصغار الى الحوار الدائر بين الكبار فألهبته :

عوض : اللى يلعن ابويا ألعن أبوه ··

سنباطى : امشى داهية تلعن أبوك قليل الأدب ما تربتش · امشى انجـر روح العب بعيد · تعـالى يا سـعد · انى موش قايل لك ما تلعبش مع أولاد الفلاحين دول · دول كلهم قمـل وبراغيت ، ويعلموك القباحة وقلة الأدب · امشى يا واد يا صرصور انت ·

وتبرز براءة الطفولة وتأثرها الوقتى بالرواسب الطبقية عندما يبتعد سعد وعوض عن بعضهما بعض الوقت ثم يساهيان الجماعة ويعـودان الى اللعب بعد حين ·· ولكن الرواسب الطبقية تتسلل الى حوار الأبوين مـرة أخرى ويصخب الايقاع بالتوتر والتمرد وتعلو النبرة بحيث تميل الى الحدة وتبعد عن التفاهم المنطقى الهادىء :

قمحاوى : جرى ايه يا راجل · دول عيال بيلعبوا مع بعض هو ده يصـح · تقل عقلك وقيمتك (ثم بزعيق) هو ده يصح ·

سنباطى : (بزعيق) يصح ايه يا راجل ·

الحـاج : جرى ايه يا جماعة · موش كده · ده ما يصحش بتاتا ·

سنباطى : موش شايف يا حاج · شايف · يصح يا حاج ·

وهكذا يصير الحوار مشحونا باحتمالات الصراع يعلو معها ليبرزها ثم يخفت ليعبر عن انتهائها وبدء بوادر أخرى للصراع ·· وهو ما يجب أن يتميز به كل حوار درامى حتى يساعد على دفع الأحداث وتطوير المواقف ··

ومن الواضح أن يوسف ادريس قد نجح الى حـد بعيد فى توظيف الحوار دراميا بحيث خدم كل عنـاصر التأليف الدرامى فى هـذه المسرحية « ملك القطن » ·· سواء تمثلت هـذه العناصر فى الأحداث أو الشخصيات أو المواقف أو العلاقات العضوية التى تربط بين كل هذه العناصر لتشـكل فى نهاية الأمر وحدة متكاملة متفاعلة تملك كل أسباب الحياة الذاتية ··

أما الحوار الدرامى فى المسرحية التالية (جمهورية فرحات) فنجده يتركز حول شخصية بطلها الصول فرحات ليبلورها ويقدم لنا جوانبها المختلفة والمتعددة حتى تدب فيها الحياة وتخرج من نطاق النمط المسطح الى حـيز الحياة الفنية الرحبة ·· ولذلك تغيرت مستويات الحـوار عند الصـول فرحات بحيث تتفق مع الشخصية التى يتحدث معها أو اليها ·· ولعل يوسف ادريس يستخدم لأول مرة فى المسرح المصرى الحوار الذى يبدأ والسـتار مازال مسدلا وتتركز أهميته فى الايحاء بالجو العام للمسرحية حتى يستعد القارىء نفسيا لتقبل ما سوف يحدث على المنصة بعد لحظات رفع الستار :

صـوت : داورية ·· كتفان سلاح ··

(فرقعة بنادق غير منتظمة) ··

الضـــابط : الأوضه التانية فيها البنات اللى متراقبين ··

الاومباشى : ايوه يا افندم ·· تلات بنات ووليه عجوزة ··

الضـــابط : والحجز ؟

محـمـد : ما اقعـدش فى الحجز ·

الضـــابط : انت فاكرها لوكاندة ·· احنا اللى نقعدك زى ما حنا عاوزين · حطه فى الحجز ·

الاومباشى : يا افندم الحجز ما فيهش ولا خرم ابره فاضى ·· مليان كله ·· أصـــل فيه تحرى كتير النهاردة ··

الضـــابط : (مفكرا) طيب اسمع ·· نخليه هنا فى الأودة دى للصبح · أهى ليـله ·· كلهــا كام ساعة ويروح على النيــابة ·· (يلتفت الى العسكرى) اسمع ·· انت حاتستلمه · ومســئول عنه لغاية الصبح · أوعى تسيبه · والا نحط لك الحديد فى ايديه ··

محـمـد : لا يمكن تحط حديد فى ايديا · علشان ايه ؟ هو انا نشــال ؟ لا يمكن ·

ويستمر الحوار قبل رفع الستار على هذا المنوال لالقاء الاضواء على الجو النفسى الذى سيسود الأحداث والمواقف والشخصيات اثناء العرض :

(قرقعــة سلاح) ·

داورية ·· أربعات تشكيلات ·

داورية ·· كما كنت ·

داورية ·· لليمين در ·

داورية ·· معتدان مارش · (وقع أقدام الداورية يســمع من بعيــد) ·

(صوت من الخارج)

آى ·· والله مظلوم يا افنــدى ·· والله مظلوم يا عالم ··

والله مانى عـــارف هى فين ·· حا اموت ·· حا اموت ··

الحقنى يابا ·· حايموتونى ·· آى ··

(يفتح الســتار)

فرحـــات : ما تنطق يا بجم ·· اسمك ايه ··

بعد هذه المقدمة التى لبست ثوب الحوار الدرامى لابد للقــارىء أو المتفرج أن يتقبل نفسيا كل الأحداث والمواقف والشخصيات التى ستزد بعد ذلك ، لأن الحوار العام قد لعب دور الافتتاحية الموسيقية بالنسبة للأوبرا ، وذلك باستعمال الجمل القصيرة المتقطعة ثم تكرار أصـــوات معينة خلالها تعبر عن الرتابة المملة والسأم القاتل والضجر الثقيل الذى يعانى منه الصول فرحات سواء فى حياته العامة أو الخاصة : أى أن هذا الحـــوار لم يلعب دور الاعـــــداد النفسى فقط بل امتدت خيوطه الى نســـيج الموقف وتكوين الشخصية ‥ وكان الموقف التالى بعد رفع الستار امتدادا طبيعيا لما حدث قبل رفعه ‥ فنحن لا يمكن أن نتوقع بعد هــذه الخلفية الكئيبة التى قدمها الكاتب أن يقدم لنا بطلا رومانسيا أو عاشقا ولهانا مثلا ‥ والحوار العام يقوم بهذا الدور الذى لا يستطيع القيام به أى عنصر من عنـــاصر التأليف المسرحى من وصف للخلفية أو توجيهات للاخراج أو استغلال للامكانيـــات الميكانيكية ، لأن الحوار هو حيـــاة المادة الدرامية ‥ من خـــلاله تتطور الشخصيات وتتسلسل المواقف وتتواتر الأحداث ويتشكل البناء المعـــمارى للمسرحية كلها ‥ وتعتمد مهـــارة الكاتب على مدى استغلاله لامكانيـــات الحوار وتوظيفه فى خدمة النص لأنه يختلف اختلافا جوهريا عن النقـــاش الذى يدور بين الناس العاديين فى الحياة العامة ‥ انه يخضـــع لشروط تداعى المعانى وتوارد الخواطر والانتقـــال من منطقة الوعى الى اللا وعى والعكس ‥ وأيضا يكشف لنا أعمق الشخصية وما ينتابها من انفعـــالات وهواجس أو ما تحاول أن تخفيه منها ‥

موجز القول أن الحوار هو الدعامة التى يقوم عليها بنـــاء المسرحية كلية ، وللكاتب الحق فى استغلاله بالطريقة التى يجدها تتناسب والهـدف الذى يحاول الوصول اليه ‥ وله الحرية فى تقديم مســـتويات مختلفة من الحوار واخضاع مقتضيات اللغة وتطويعها لحتميات الخلق الفنى ‥ ولذلك نجد فقرات الحوار التى تكشف لنا عن شخصية فرحات اختلفت باختـلاف الحالة النفسية التى يمر بها ‥ ففى التحقيقات التى يجريها مع الجمهـور المتردد على قسم الشرطة نجد أسلوبه قد تحول الى أسئلة صارمة وحـادة ومدببة يحاول بها قطع الطريق على المتحدث حتى لا يطنب فى الحديث ‥ ونحس نحن الجمهور من خلال الحوار بمدى الضيق والملل الذى يعانيـــه الصول فرحات :

فرحات : (للواقفة أمامه) نعـــم ‥ أفندم ‥ عـــايزة أيه ‥ انطقى بسرعة ‥

المـرأة : (امرأة تخينة عجوزة شكلها مشلضم وملامحها مثل الارتيستات) (تبكى) ‥

فرحات : قوليلى بقا يعنى ٠٠ عايزانى أعمـــل أنا وأنت ميتم ٠ ما تنطقى يا ستى ٠ أسمك ايه ٠٠ وعايزة ايه ٠ واعمل ايه ٠٠

المـرأة : ش ٠٠ ش ٠٠ شوقى ٠٠ (تبكى) ٠٠

فرحات : شوقى اليك عظيم ٠٠ شوقى ايه ٠٠ ماله ؟ ٠

ثم تخفت حدة الحوار وتتحول الى نبرة يائسة عندما يتحدث فرحـات الى محمد أفنـدى عن كفاحه الطويل والذى لم يثمر شـيئا فى نهايته ٠٠ عندئذ تطول الجمل ويغلب عليهـا التكرار الرتيب مما يوحى باليأس المطبق الذى لا أمل بعـده :

محمـد : ما هو بكره تترقى وتبقى ملازم تانى وتعلق النجمة وتبقى عال ٠

فرحات : النجمة ٠٠ نجمة ايه يا أستاذ ٠٠ دى نجوم الفجـر أقـرب لى منها ٠٠ أنا يا أسـتاذ خلاص ٠ بقيت كهنة ٠٠ كهنتنى الحكومة وحياتك ٠ أنا جالى الانذار الأحمر اللى بيبعتوه للى حايتحالوا على المعاش ٠ من شهر خلاص ٠٠ ياالله حسن الختام ٠٠ تلاتين سنة لما قلبى نشف ٠ جيتها من العريش لمرسى مطروح ومن المنزلة لعنيبه ٠ وأهو كله زى ما انت شايف كده ٠٠ كله كدب ٠٠

وبعد أن تتكشف الحياة المزيفة الباهتة التى يحياها فرحات ، ويطبق عليه هذا الخاطر مثل الكابوس ، ويحاول الهروب منه فى أن يحكى همـومه الى محمد أفندى حتى يشارك همه ثم ينقل ــ من خلال الحوار أيضـــا ــ من حكاية همومه الى العالم المثالى الذى يحلم به والذى يتمنى يوما أن يتحقق حتى يتخلص من كابوس الواقــع الجاثم على صدره ٠٠ هنـــا تتغير نبرة الحوار الى الاسلوب الذى يحاكى قصص ألف ليلة وليلة بما فيها من خيـال وأوهام براقة ٠ وتطول فقرات الحوار حتى يشعر المتفرج باللذة والمتعة التى يحسها فرحـــات فى الحكى ٠٠ ولذلك فطول الحوار هنا لا يعوق الاحـداث الدرامية ويحد من تدفقها ، لأن الحدث هنا أنتقل من خارج الشـخصية الى الباطن ٠٠ ولذلك لا تحدث ثغرات فى البناء لأن مستويات الحوار كلهـــا فى خدمته ٠٠ سواء كانت على فقـرات متقطعة حـــادة أو على مقطوعات طويلة ممطوطة ، لأننا لا يمكن أن نضع قواعد أو شروطا جامدة لمقتضـيات الحوار الذى يقتضى المرونة والســلاسة والتفـــاعل مع الموقف الدرامى الراهن ٠ ولنأخذ المثل التالى لندلل على أن طول الحوار هنا على لســـان شخصية واحدة لا يعوق تقدم الأحداث لانها تتقدم وتتفاعل داخل الشخصية نفســـها :

فرحات : (بفتور ولا يزال سن القلم على الدفتر) ولا جناية ولا حاجة ٠٠ كان واحد هندى جه يزور مصر ٠ راجل غنى قوى من الجمـاعة اللى عندهم فلوس قد الفقر اللى عندنا ٠ كان جاى يتفســح فى مصر ٠ ولما وصل قعد فى لوكاندة فخمة زى ما تقول مينا هاوس والا شبت ٠٠

ويستمر الحوار على هذا المستوى الهادىء طالما أنه مرتبط بهذه القصة الخيالية ، ولا يقطعه سوى طلبات الجمهور المتردد على القسم ·· وفى هذه اللحظات يتغير الايقاع فى التو واللحظة الى الردود القاطعة الحادة المدببة لكى يمنح نفسه الفرصة للعـــودة الى جمهوريته المثالية وأحـــلام يقظته السعيدة ·· وعندما يحسم أمور الجمهور تعود الانســيابية والنبرة لتغلف أسلوبه وهو يقص القصة الذى يبــدو فيها الجـــانب المبهج لأول مرة من شخصية فرحات ··

ثم تدخل فى أثناء حكايته الخيالية الأرملة العجوز القبيحة ممسكة بتلاليب شاب صغير ووسيم وخجول يناهز العشرين من عمره ووراءها العسكرى ·· ويتحول الحوار الى الايقاع الصارم الحاد مرة أخرى مقدما لنا انتقال فرحات من عالم اللا وعى الحالم الجميل الى عالم الوعى الصــارم الحاد ·· وبذلك تتكشف لنا الشخصية من الداخل والخارج وتبدو حية على المسرح لأننـــا نراها فى صراع مع نفسها ومع واقعها على مستويات عــديدة ومن جوانب متنوعة · ولكن لا تعنى المســتويات العديدة وجــود ثغرات أو فجوات فى النقلات التى تنقل الحوار من مستوى الى آخر ، لأن خط الحوار الاســاسى مرتبط بالتطور النفسى الذى تخوضه الشخصية الرئيسية ·· ولذلك تقــوم أجزاء الحوار التى يؤديها فرحات بدور العمود الفقرى الذى يربط أجـــزاء الحــوار المختلفــة الأخــرى التى تؤديهـــا الشخصــيات الأخــرى ، أو تلعب دور اللحـــن الرئيسى التى يربـط التنويعـــات الأخـــرى فى وحدة عضــوية متكاملة اذا اســتعرنا لغـــة الموسـيقى ·· فاذا لم يكن خط الحوار الرئيسى وثيق الصــلة بكيان الشخصية النفسى والاجتمـــاعى لأصبح الحوار العام للمسرحية مجرد شــذرات تعبر عن شخصيات متفرقة لا رابط بينها ، لأن الحوار فى هذه الحـــالة سيفقد روح الصراع والتلاحم بين ما تقوله شخصية وما ترد به أخرى ·· ولا يعنى هذا حتمية التفـــاهم الكامل بين الشخصيات المتحاورة ، لأن الحوار ربما وظف لابــراز عـــدم امكانية حدوث هذا التفاهم ، ولكن الحــوار يخضع أساسا لما يخضـــع له المنهج الموسيقى من ايجاد جمــلة موسيقية معينة ترد عليها جملة أخـــرى سواء بالتناقض أو بالتعارض أو بالتوازى أو بالتضاد ، ويظل التفاعل أو التلاحم أو الصراع بينهما سائدا طوال المؤلف الموسيقى حتى ينتهى النهاية التى تحتمها امكانية تغلب نغمة منهما وسيطرتها على الأخرى ·· وهــذه الامكانية تتبلور فى أثناء التنويعــات والمتتابعات التى تســتخرج من كل منهما ·

ولذلك فالحوار لابد أن يخضع لهذا المنهج والا تحول الى مجـــرد نقاش أو جدل لا يحمل فى طياته مقتضيات الصراع التى تحتم وجود التطور الذى يجعل من العمل الفنى جسدا حيـــا نابضا ·· ولهـــذا تركزت بؤرة الاحساس الدرامى فى أجزاء الحوار التى ارتبطت بشخصية فرحات وظهرت جوانبها المختلفة من خلال ارتباطها بالاجزاء الأخرى التى أدتها الشــخصيات الأخرى ·· ولم يتوقف دور الأجزاء الاخرى من الحوار عند حــدود ابراز الجوانب المختلفة لشخصية الصول فرحات ولكنها تعدت هذا الحــيز الى

القيام بدور الايقاع المتقطع الذى يقاطع الايقاع المستمر حتى لا تغلب الرتابة والملل على خط الحوار الرئيسى ، وحتى لا يتحول الى مجرد مونولوج يحكى البطل من خلاله الأفكار والهواجس التى تنتابه ٠٠ يستأنف فرحات حكايته على الوجه التالى :

فرحات : راحت الأيام وجت الأيام ٠ الراجل كسب قوى وربنا اداله والحظ ضرب معاه عليوى ٠ فراح شارى لك مراكب الخواجات كلها ٠ وما أصبحش فيه قولة مركب انجليزى طليانى تلتانى كله رفع العلم الأخضر ٠٠

(فى هذه الأثناء تتراخى معالم فرحات لتصبح حالمة)٠

وبعدين ٠ والا استنى لما نشرب شاى ٠٠ يا عبده (يصفق) يا جدع يا عبده ٠٠

عبده : (من بعيد) أيوا ٠٠ حاضر ٠٠

فرحات : جرى أيه يا وله ٠٠ انت فى وكالة ٠٠ القسم له حرمة يا وله ٠٠ هات شاى ٠٠

عبده : حاضر ٠٠

محمد : وبعدين ٠٠

وهكذا ينقطع خيط الحوار الرئيسى لكى يتجنب الكاتب خط الوقوع فى الرتابة المملة وحتى لا يفقد الحوار حيويته الدرامية ٠٠ وفى نفس الوقت تتعدد النقلات وتتنوع الأضواء الملقاة على مختلف جوانب الموقف ٠٠ ولا يهمنا اذا كان الكاتب واعيا بكل هذه الحتميات أم أنها تأتى عفوا معه لأن عملية الخلق الفنى عملية معقدة تتدخل فيها عوامل متشابكة ، والذى ينقذ الكاتب من التشتت داخلها هو ارتباطه بالخط الأساسى المشكل للعمود الفقرى للبناء الفنى كله ٠٠ وبذلك يتجنب الدخول فى متاهات يفقد فيها العمل الفنى شخصيته المميزة ٠

فى مسرحية « اللحظة الحرجة » يبدأ الحوار بأسلوب بعيد عن الطريقة التقليدية التى يمهد بها الكاتب للدخول الى الخط الرئيسى الذى يربط جزئيات العمل الفنى وخلاياه ٠ فقد تعود الكثير من كتاب المسرح أن يبدأ الحوار بالايقاع البطىء الذى يوضح به جنبات المضمون للجمهور حتى يستعد نفسيا للمشاركة فيه ذهنيا وعاطفيا ٠٠ ولكن فى هذه المسرحية ينهج يوسف ادريس منهجا جديدا وذلك بافتتاح الحوار دون أية مقدمات لدرجة أن القارىء أو المتفرج يفاجىء بالحوار وكأنه بدأ قبل رفع الستار ، وأن لحظة رفع الستار لم تكن لها علاقة زمنية بالحوار ، وكأن الستار رفع فقط للكشف عن قطاع معين فى حياة أسرة مصرية ، وأن الحياة امتدت بالفعل قبل رفعه وستستمر أيضا بعد انزاله ٠٠ ولعل الجمهور يحس بذلك فعلا لأنه يحدث أمامه على المنصة دون ما حاجته الى احدى الشخصيات لكى تقدم له حوارا مع أخرى تقرر فيه أن أحداثا وقعت لهذه الأسرة فى الماضى قبل رفع الستار ٠٠

ولعل هذه الطريقة تزيد من الارتباط النفسى بين الجمهور والمنصة لأن الموقف يقدم دون وساطة من الكاتب أو أحدى الشـخصيات بحيث تقف حاجزا بين المتفرج والموقف تبدأ المسرحية كالآتى بعد رفع الستار مباشرة :

هنيـة : وان مت ؟ ·

ســعد : ابقى انشاء الله فى داهية ·

هنيـة : وأعمل انا ايه ؟ ·

ســعد : تعملى اللى تعمليه ·

هنيـة : ما انتم أصلكم جنس جبار · وقلوبكم مش منكم · لو كنت تعبت زيى وحبلت وولدت ورضعت وسهرت الليـالى تداوى وتبكى كنت عرفت ايه قلب الأم انما انتم أصلكم جنس جبار قلبه مش منـه · ياخى بلا نيلة ··

ســعد : اسمعى يا وليـــه · كتر الكلام مش ح يفيد · أنا ليــه دماغ بفكر بيها · واللى على كيفى ح أعمله ·· ســامعة والا ما أنتش ســامعة ؟

هنيـة : سامعة يا اخويا · ما تضربلك قلمين وتسكت · وعلى آخر الزمن بتقول لى يا وليه (ثم بصوت عال فجأة) بس قـول لى ، بس ، بتعملوا ايه فى التداريب دى ؟ · وبعدها ايه ؟ ·

ســعد : بعـدها نحـارب ·

هنيـة : وتيجينى شايلينك البعيد على نقالة ·

ســعد : أهو يفضل لك مسعد ومحمد ··

بهذا الأسلوب يلخص لنا يوسف ادريس موقف الصراع بين الجيل الجديد والقديم حول مفاهيم الوطنية والقومية والدفاع عن الوطن من خلال تقديمه المفاجىء للحوار الذى يبلور بالتالى الصراع الذى ستستمد منـه المسرحية بناءها الفنى ·· ولعل التقديم المفاجىء لمطلع الحوار يوحى الينا بالأحداث الجسام والمفاجآت العنيفة والصراعات القاتلة التى ســتمر بها الشخصيات خلال المواقف المختلفة ، لأن هناك صلة وثيقة بين ايقاع الحوار ونوعيـة الأحداث ·· وكلما كانت هذه الصلة متفاعلة ، سـاعد الحوار على ابـراز الاحداث ودفعها فى طريقها الطبيعى داخل هيكل المسرحية ·· ولكن الحوار فى هذه المسرحية لا يظل على هذا المستوى الفعال لأنه يتحول بعد ذلك الى مجرد جدل تدور داخله الشخصيات فى دائرة مفرغة لأن التطور ينعدم بسبب تكرار المعانى ورتابة التعبير ·· فالمفروض فى الحـوار أنه التعبير الواعى واللا واعى للشخصية ، وفى حـــالة وعيها بما تقـــول لابد أن يتناسب مع عقليتها ومنطقها وتفكيرها ، وفى حالة عدم وعيها يمكن أن لا يتناسب بشرط أن يكون عدم التناسب هذا نتيجة حتمية يفرضها الموقف الدرامى نفسه ··

ولذلك لا نقتنع بالحوار الذى ينطقه سعد ويحلل فيه الحاجز الذى يمنع التفاهم بينه وبين أمه لأن مستواه الفكرى وتكوينه الوجدانى لا يسمح له بهذا التحليل عندما يقول لأمه :

سعد : (منفجرا) مافيش فايده · انتى فى وادى وأنا فى وادى · لا ح أفهمك ولا ح تفهمينى أبدا · يلعن أبو دى عيشة · تلاتة بالله العظيم ··

لأن التعبير فى هذه الحالة يرتفع فوق مستوى الشخصية فكريا وعاطفيا ، لاننا لا نتوقع مثل هذا التحليل من شخصية مثل سعد الذى يصفه الكاتب بنفسه فى توجيهات الاخراج بأن « كلماته سريعة متلاحقة ، وكثيرا ما يتوقف عن الكلام فجأة وبلا سبب ، ثم يعود يستأنف حديثه · من الصنف الحامى الذى يريد أن يتحقق ما فى رأسه وأن يتحقق فى التو واللحظة سريع الملل · اذا ضحك يضحك من حنجرته فقط · واذا تكلم يتكلم من قلبه · تحس من خلال حديثه انه ساخط على شىء مجهول ، وناقم على العالم من أجل ذلك » · وربما عبر ايقاع الحوار عن هذا المضمون الذى يقدمه يوسف ادريس فى توجيهات الاخراج ولكن مفردات الحوار لم تسعفه عندما يقول سعد « انتى فى وادى وأنا فى وادى · لاح أفهمك ولا ح تفهمينى أبدا ·· « لأننا لسنا فى حاجة الى مثل هذا التقرير من الشخصية لأن الموقف الدرامى السابق لهذا المقطع من الحوار قد عبر بأسلوب فنى ودرامى عن استحالة التفاهم بين هنية وابنها سعد بحكم اختلاف الجيل والتفكير والنظرة الى الحياة ·· وقد يقول البعض ان التقرير الذى تقدمه الشخصية هو أسلوب فنى بحت للتعبير عنها ولا يدخل فى نطاق التقرير المباشر ·· ونحن نتفق فى هذا بشرط عدم تدخل الكاتب بأسلوبه الخاص وفرضه على الشخصية ، ولا شك اننا نحس بوجود يوسف ادريس عندما يقول سعد لأمه « انتى فى وادى وأنا فى وادى · لا ح فهمك ولا ح تفهمينى أبدا ·· « لأن هذا يعد بمثابة تحليل نقدى متعمد لا يصدر عن شخص « من الصنف الحامى الذى يريد أن يتحقق ما فى رأسه وأن يتحقق فى التو واللحظة وسريع الانفعال » ·· أيضا ··

نخرج من هذا بأنه يتحتم على الكاتب أن يهبط أو يرتفع بمنسوب الحوار حتى يتفق مع مستوى الشخصية ، ولذلك نحس بالالتحام الكامل بين الحوار كأداة تعبيرية وبين كل من فردوس وأخت زوجها كوثر عندما يهبط يوسف ادريس بالمنسوب الى حد معبر ومضحك فى نفس الوقت لاستعماله الألفاظ التى توحى بما يدور داخل الشخصية حتى لو بلغت هذه الألفاظ حدا كبيرا من السوقية :

كوثر : (مواجهة فردوس أخيرا) بقى شوفى يا بت · أنا ماليـاش فى البيت شغل ·· والله بعمله بعمله بخاطرى · وبقية الأرض ح تكنسيها ورجلك على رقبتك · دا مش بيتى عشان أشتغل فيه · أنا اذا كنت هنا انهارده بكره عدلى يجينى وأروح بيتى ··

فردوس : بكره يجيها عدلها ·· ياخى اسم الله عليكى وعلى عدلك · ايه الآلاطة دى كلها ؟ · اللى يسمع كده يقـول الخطاب حفيت ·· بكره يجينى عدلى قال ، وبقى لنا عشر سنين على دى الحال ·· ولم ييجى العدل ولا العريس طل ·

كوثر : شايفين · شايفين بنت المركوب بتقول ايه ·

فردوس : أنا أبويـا مركوب ؟ · أنا أبويـا مركوب ؟ · والنبى انتى اللى ابوكى ستين برطوشة قديمة ·

فى مثل هذه الحالات يوظف الفن هذه الألفاظ السوقية مثل « المركوب » و « البرطوشة » فى خدمته وتصير أدوات فنية تعبر عن الشخصية ولا يوجد فى الحوار الدرامى ألفاظ سوقية أو غير سوقية لأن اللفظ ليس له قيمة فى حـد ذاته وانما قيمته تنبع من مقدرته على التعبير عن الشخصية فى موقف معين كما حدث فى هـــذا الموقف بين كوثر وفردوس ، ولذلك لا يحس الجمهـور بامتعاض أو استياء عندما سماعه لمثل هذه الألفاظ لأنها التعبير الحى عن الموقف الذى يبرر وجودها داخل النص ··

ولكن الحوار يعود الى الفشل فى التعبير عن الموقف عندما يلجأ الى العموميات التى تفرض على الموقف التسطيح والمبـاشرة ، وتفقده البعـــد والعمق والخصوصية المفروض وجودها · نجد هذا فى مقطع الحـوار بين مسعد وأبيه نصار ··

نصـار : انت جبت الذكاء دا كله منين · طيب دانا ما عنديش ربعـه · والله عشت يا نصار وخلفت ··

مسـعد : أهو احنـــا كده يا ولاد العـــرب · نغيب نغيب ، ونتريق على بعض · يا اخويا مش كده · الواحد برضك عنده احساسات ··

نصـار : ولما عندك احساسات ، سايب الورشة وجاى ليه دلوقتى ؟ انت مش عارف ان اللى هناك صنايعية ما يهمهمش اذا اتنهب اللى فيها ؟ · عارف والا مانتاش عارف ؟ ·

فالتكوين الذى افترضه الكاتب فى شخصية مســـعد منذ بداية ظهوره يقول لنا أن مسعد قد شب على نمط أبيه ·· هذا النمط الذى يعتمد فى حياته على حرفة يده ويهتم بالمظاهر المادية فى الحيـاة ·· اذن ما الذى جعـــله يقول : « يا أخوانا مش كده الواحد برضه عنده احساسات » ·· برغـم أن الجزء السابق من الحـــوار لا يستتبع هذا الرد ، ولكن الكاتب أراد تغيير الحوار والانتقال به الى موضوع آخر فلم يجد سوى اصطناع هذه الانتقالة ·

هناك بعض التقاليد التى يستنها كتاب المسرح لكى تسهل لهم مهمـة ابراز الصلة الوثيقة بين الشخصية وما تقوله ·· ومن هذه التقاليد استعمال اللازمات المرتبطة بشخصية معينة تقولها كلما يفرض الموقف قولها ·· ولقد

تعددت استعمالات هذه التقاليد ·· فمن الكتاب من استعملها لاثارة ضحك الجمهور وخاصة اذا ارتبطت ببعض الألفاظ ذات الجرس المعين ، ومنهم من استعملها كما يستعمل الموسيقى الليتموتيف أو اللحن الأساسى الذى يكرره ليربط به جزئيات اللحن العام ، ومنهم من استغلها لالقاء الضوء على الجانب المميز والخط العريض فى الشخصية التى تقولها ·· ومن الخطر اللجوء المستمر الى هذه اللازمات لأنها فى بعض الأحيان تحيل الشخصية الحية الى نمط مسطح ، وفى أحيان أخرى تفقد الحوار ديناميكيته لأن الكاتب يدسها لكى يثير ضحك الجمهور وبذلك ينقطع الخط الدرامى الذى يصل أجزاء الحوار ببعضها البعض ·· ولقد استعمل يوسف ادريس هذه الحيلة فى شخصية نصار رب الأسرة عندما يقول :

نصار : ابقى أقطع دراعى · مش من هنا (مشيرا الى ما فوق الرسغ) من هنا (مشيرا الى ما تحت الكتف) ·

وكان لاستعماله هذه اللازمة هدفان : الأول ابراز روح المبالغة التى غلبت على تفكير نصار وسلوكه والثانى اثارة روح الفكاهة النابعة من بساطة الشخصية وعفويتها ·· وقد لعب هذان الهدفان دورهما دون أن تتحول الشخصية الى نمط مسطح لأن يوسف ادريس لم يستعمل هذه اللازمة الا فى الأماكن التى يفرضها الموقف الدرامى : أى أنه لم يقدم هذه اللازمة كهدف فى حد ذاته ولكنه أدخلها لأداء دورها المرسوم لها داخل المعمار الفنى للمسرحية ··

أحيانا يحاول الكاتب استعمال المحسنات البديعية واللفظية من تشبيهات واستعارات وكنايات لكى يمنح أسلوب الحوار كثافة لغوية وثقل تعبيرى يساعد على تأكيد الموقف فنيا ·· وخاصة اذا كان مستوى التعبير متمشيا مع الشخصية :

نصار : الشبان اللى زيك اللى كل اللى يقدروا عليه انهم يسبسبوا شعورهم ويبصبصوا للبنات ؟

سعد : ايوه · هم دول بالظبط · بس هم دول اللى طلعوا الانجليز · احنا الجيل اللى هزم الانجليز واحنا اللى ح نردهم برضك ونهزمهم اذا فكروا انهم يرجعوا تانى ·· ما تسيبنا نهزمهم ··

نصار : انت تهزمهم ؟ ·

سعد : كلنا نهزمهم ·

نصار : حد بيجى يابنى قدام القطر ويصدر له ·

سعد : احنا القطر ··

نجد هنا أن استعمال لفظ « القطر » يعبر تعبيرا كاملا عن نظرة الجيل القديم الممثل فى نصار تجاه المستعمرين وفى نفس الوقت يمثل نظرة الجيل الجديد الممثل فى ابنه سعد الذى يعتبر المصريين « القطر » الذى سيمحق المستعمرين ٠٠ والجميل فى هذه الاستعارات والتشبيهات والكنايات أنها لم تقدم لمجرد الزخرفة اللغوية ولكنها أدخلت للفعالية الدرامية ٠٠

ولا يخضع الحوار الدرامى لتتابع السؤال والجواب ، فليس هناك حتمية لاجابة من شخصية على سؤال شخصية أخرى سوى الحتمية الدرامية ٠٠ ولذلك فهناك من الاسئلة الساخرة ما يحمل فى طياته الاجابة عليه واحساس الشخصية بالحنق من موقف معين ٠٠ فعندما تصر فردوس زوجة مسعد على أن تغادر المنزل ويرفض مسعد اصطحابها الى بيت أهلها نجدها تقول :

فردوس : والله ما أنا مستنية الا دقيقة واحدة وان ما جتشى ما الا قايله لعم الحج يروحنى ٠٠

مسعد : أيوه ٠ ما أنت كأنك مراته ٠ والله باينك مراته ٠ طب تكونى مراتى ازاى وانا لا خطبتك ولا اتجوزتك ٠

ثم ينتقل هذا الحوار القائم على الأسئلة الساخرة ـ التى لا تحتاج الى اجابة ـ الى داخل الشخصية بعد أن تختفى الشخصية الثانية من على المسرح ٠٠ فنجد المونولوج يكشف لنا الصراع الذى يدور داخلها والأسئلة التى تلقيها أمام نفسها ، لكنها أسئلة لا تحمل اجابة فى طياتها ٠٠ وبهذا يبرز لنا الكاتب مدى الصراع والتردد والقلق الذى ينهش الشخصية من الداخل ٠٠

(مسعد يغلق وراءها الباب ويتمشى فى الصالة محدثا نفسه) ٠

مسعد : تموتى هنا ؟ ٠ أما حكاية ٠ ؟ تعمل ايه يا وله يا مسعد يا وله ٠ الحكاية زنقت قوى ورسيت لما بقت عيلتك كده ومراتك كده ٠ عيلتك بتحبها ومش هاينة عليك ومراتك يا وله يا مسعد يا وله حلوة برضه مش هاينه عليك ٠ أبوك كوم ومراتك كوم ٠ تاخد أنهى كوم فيهم ؟ تسيب أبوك وتاخد مراتك ٠ والا تسيب مراتك وتاخد ابوك ، والا تسيب أبوك ياخد مراتك وتاخد أنت مرات أبوك ٠ أهو أنت بقى مسطول وابتديت تخرف يا وله يا مسعد يا وله (يشاور فكرة هنيهة) طيب تكلم أبوك فى الموضوع ده ، والا دا موضوع ما يصحش الكلام فيه ؟ ٠٠ كلمة ٠٠ والا اقول لك بلاش ٠ ما تكلموش ٠٠ والا كلمه أحسن ٠٠

هذا الصراع الدرامى يجنب المونولوج الرتابة والتكرار والتقرير والتسطيح والمباشرة ويجعل الشخصية تنبض بالحياة لأنها تقدم للجمهور جزءا من وجدانها داخل موقف مجسد الأبعاد ومتعدد الأعماق ٠٠ ولذلك نجد أن السلسلة التالية من الحوار قد حملت نفس الخصائص من ألفاظ

موحية ومثقلة بظلال المعانى كما فى المقطع التالى من الحوار وفيه نجـــد ايحاءات بالجنس يمكن فهمها واستيعابها بسهولة لأن مستوى الحوار الموحى سبق هذا المقطع وأعد الجمهور ذهنيا وعاطفيا لسرعة الاستيعاب :

نصـــار : روح يا شيخ · روح نام · وله يا مسعد (ينظر اليه نظرة ماكرة ويغمز بعينه) يمكن كلامها ده انذار ليك يا واد عشـــان تتحرك اتحرك يا لطزانة اتحرك ··

مسـعد : لا يا أبا · أنا فى الحاجات دى بغدادلى قوى ··

وديناميكية الحوار وحيويته لا تعتمدان على النسبة العددية للأشخاص المشتركين فيه لأنه يمكن أن يشترك فيه من خمســة الى عشرة أشخاص ولا يخرج عن نطاق النقاش البيزنطى أو المحادثة الجدلية التى تدور فى حلقة مفرغة ولا تحمل فى طياتها أية معالم للتطور أو التفرع ·· ويمكن أن يشترك فى الحوار اثنان فقط من الشخصيات كما فعل يوسف ادريس فى الجـزء الأخير من الفصل الثانى ، أو أن تلقى الشخصية مونولوجا بمفردها على المسرح كما فى المثال السابق الذى أوردناه على لسان مسعد ·· ومع هـذا يظل الحوار حيا متفاعلا برغم المساحة العريضة التى يغطيها من بنـــاء المسرحية لأن مهارة الكاتب فى استعمال الألفاظ واستغلال المعانى وتوظيف الايقاع وترتيب المقاطع وتنظيم الفواصل هى التى تساعد على ارتباط منسوب الحوار بمستوى الشخصية · وفى الحالات التى يحدث فيها انقطاع الصـلة العضوية بين الشخصية والحوار الذى تلقيه يفقد الجمهور المتعة فى متابعة الشخصية لأنها تحولت الى متحدث رسمى بلسان الكاتب ·· تقول أشـياء لا علاقة لها بحياتها الخاصة ·· بينما أول شرط للحوار الناجح يكمن فى مدى الصدق الفنى فى التعبير عن الكيان والحيز الذى تشـغله الشخصية داخل البناء المسرحى ··

ولذلك يقع بعض كتاب المسرح فى خطأ استعمال لغتهم الخاصة كفنانين ومفكرين عندما تعبر شخصياتهم عما يدور فى أذهانهم لأن الكاتب يجب أن ينفصل عن شخصياته باعطاء الحوار الدرامى مرونة التجاوب مع مستويات الشخصيات حتى لا تنفصل عنه ·· ومن هذه الأمثلة استعمال الرمز الذى يجب استغلاله بحذر وحيطة على لسان الشخصيات لأن الرمز يعد من أساليب التعبير المركبة ولا تستعمله عن وعى الا الشخصيات التى بلغت حدا بعيدا من النضوج والادراك وبعد النظر وبحكم أن « اللحظة الحرجة » لا تقـــدم هذه الانماط فهنا يكمن الخطر عندما يستعمل شاب مثل سعد الرموز التى تحمل معان أكبر من مفهومها وأوسع من حدودها ·· ولكن يوسف أدريس تفادى هذا الخطر بأن جعل سعد الشاب المندفع المتهور الطموح النـــاقم يستعمل الرموز بتلقائية وعفـــوية فى التعبير تنبع من منطقة اللاوعى فى تفكيره بحيث أصبحت الرموز من نسيج الحوار نفسه ولم نحس بتدخل من الكاتب لاعطاء الرموز دلالات أخرى تخرج عن حيز تفكير الشخصية ذاتها :

نصـــار : كلام فارغ ٠٠ مستقبل ايه ؟ ٠ هو فيه بعــــد الموت مستقبل ٠ خليك أنت للمســــتقبل وخلينى أنا ما اللى فات ٠ أنا بدالك ٠٠ (تسمع صفارة من الخارج)

ســـعد : دا سامح يا بابا ٠ أوعى من فضلك ٠ ما حدش بدال حد ٠ يــوم ما قامت الحريقة الصغيرة فى الورشة كل النـــاس بتطفى وما كانش حد بيقول أنا بدال حد (ثم بحماس) النهـــاردة حريقة كبيرة فى الورشة الكبيرة ٠٠ أوعى من فضـــلك ٠ الله ؟٠ أنت عايزنى أتخانق معاك والا أيه ؟٠٠

نجد هنا أن رموز الورشـــة والحريقة والنــــــاس الذين عملوا على اطفائها ، كلها تنبع من الخــبرة الذاتية للشخصية بحكم عملهــــا فى هذه الورشة ٠٠ ومن الطبيعى أن تتحول مصر الى ورشة كبيرة لأن الورشـــــة الصغيرة فى نظر سعد هى مصدر عيشه وكذلك الورشة الكبيرة هى منبع كيانه كله ٠٠ والعدوان الثلاثى الذى يهدد مصر لم يكن سوى الحريقة التى هددت الورشة وشارك فى اطفائها جميع السكان المحيطين بها حتى دون معـــرفة صاحبها ٠ ولذلك كان استعمال الرمز هنا على لســـان الشخصية استعمالا فنيا لأنه نبع من خبرتها الذاتية ٠٠ وفى نفس الوقت منح الحماس الوطنى سندا عمليا ومنطقيا وواقعيا وجنبه مجرد الحماس الصـــــادر عن العاطفة العفوية ٠٠ فلقد أصبح الدفاع بمثابة الدفاع عن حياته الخاصة ومصـــدر عيشه وهذا أمر لا يمكن التقاعس عنه ، ولذلك منح استعمال الرمز هنا دفعة كبيرة للحدث وقدم تفسيرا مقنعا للتفكير الذى يدفع الشخصية الى انتهـــاج سلوك معين ٠٠

أحيانا يلجأ يوسف ادريس الى تكرار بعض الجمل فى ثنايا الحوار لتأكيد جانب معين فى الشخصية ، ولكن هذه الجمل لا تأخذ أسلوب اللازمة الكلامية لانها لا تتكرر بنفس الطريقة وبنفس الايقاع ولكنها تأتى عرضا فى ســـياق الحوار طالما أن استعمالها يحتمه الموقف ذاته ٠٠ من هذه الجمل تلك الجملة التى تكررت على لسان هنية فى حوارها مع سعد :

هنيـــة : يعنى تجينى شايلينك على نقالة ومش عايز كلام ؟ ٠ تجينى الدم مدهولك والا البعيد البعيد متقطع حتت ومش عايز كلام ٠

ولا شك أن مثل هذه الجمــــل تعبر عن قلب الأم الذى لايريد من هذا العالم سوى سلامة الأبناء وخيرهم ٠٠ ورغم أن هذا يدخل الشخصية عالم الانماط الثابتة التى لا نراها سوى من وجه واحد فقط فان هــــذا لا يعيب الشخصية طالما أن اللمسات التى تضيفها مثل هذه الجمل لمسات غير دخيلة أو مفروضة عليها ٠٠

ولكن هناك لمسات دخيلة ومفروضة على شخصية نصار زوج هنيـــة الذى يكرر بعض الجمــل دون داع ودون أى معنى لوجودها داخل ســـياق الحوار ، ولو حذفت لما تقطع نسيج الحوار على الاطـــلاق ، بل لعلها قامت

بدور البقع التى شوهت جمال هذا النسيج ·· ومن هذه الجمل هذا المقطع من الأغنية التى كثيرا ما رددها نصار :

نصــار : (يغنى) أبوح يا أبوح
كلب العرب مجروح
وأمه وراه بتنوح

لأن الخلفية النفسية للشخصيات والمهاد الاجتماعى للأحـداث الممثل فى العدوان الثـلاثى على بورســعيد التى تقع فيهـا أحــداث المسرحية لا يستوجبان وجــود مثل هذه المقــاطع لأنها لا تخـــدم المواقف ولا تبلور الشخصيات بل ربما تشتت ذهن الجمهور وتحوله الى دلالات أخـرى ليس لها أية علاقة بالمسرحية ··

ولكن هذه الثغرة التى نشأت فى نسيج الحوار عند نصـــار سرعان ما تلتئم بسبب التطابق الدرامى فى الألفاظ التى يستعملها نصار بعد وقـوع العدوان فعلا ·· وهى نفس الألفاظ التى استعملها من قبل ابنه سـعد ومع ذلك كان نصار يعارضه فيها أشد المعارضة · فهذا التطابق فى الحوار يؤكد لنا تطور الشخصية وانضمامها الى الرأى الذى نادى به سعد من قبل بعـد أن كانت تقف منه موقف العداء والعناد · يقول نصار لزوجته :

نصــار : الناس هم اللى جرى لهم يا هنية · حـــد يسيب بيته وبلده فى الوقت ده · بقى الفسحة نتفسحها فى بلدنا ووقت الزنقة نسيبها ونجرى · بيتنا ده نسيبه ونروح فين ·· نسيب بيتنا دد يا هنية (يملس على الحيطان) ·

هنيــة : طب خلينا ، ولما نفطس تحته يبقى فيها فرج ··

نصــار : نموت ؟ · مش ح نموت ف بيتنا يعنى ؟ · زى بعضه · دا البيت ده ، زى أبــو الواحــد حــــد يســـيب أبوه وقت الخطــر · دا عمرنا ده · دا أغلى عنــدى من عينيه · دا أنا ما أقدرشى أعيش الا فيه · الكنبة دى ، ألاقى قعدة زى قعدتها فين ، دا عضـــمنا خد عليها وهى خدت عليه · ومش دى الأودة اللى ولدتى فيهـا سعد وأمى الله يرحمهـــا مش ماتت فى الركن ده ، والعيـــال واضحة ارتباط الانسان بأرضه ووطنه لأنها ليست دخيـلة على حـــوار الشخصية مثلما وجدنا فى تلك الأغنية التى ورد ذكرها من قبل ··

هذه الرموز السريعة مثل « الكنبة » و « الاودة » تؤكد لنـــا بفنيـــة واضحة ارتباط الانسان بأرضه ووطنه لأنها ليست دخيـــلة على حـــوار الشخصية مثلما وجدنا فى تلك الأغنية التى ورد ذكرها من قبل ··

ثم يلعب الحوار دورا دراميا فى الارتفاع بالموقف الى مستوى التعبير الفنى عندما يعود مسعد من ميدان المعركة ويقص ما حدث ·· نجد الحــوار

قد تحول الى أسئلة قصيرة حادة واجابات أقصر وأكثر حدة كأنها حد سيف ، فيها حدة الايقاع وعلو الجرس تعبيرا عن القلق والصراع والتحفز والكفاح الذى تخوضه الشخصيات ·· كل هـذا دون ما حاجة الى تقـــرير من أية شخصية لكى تشرح الحالة الراهنة ، فالايقاع هنا يقول أكثر مما تقـــوله الكلمـــات :

نصـــار : وكان معاك بندقية ؟ · وديتها فين · ؟

مســـعد : اديتها لواحد · ايدى وقفت

نصـــار : وضربت فى الانجليزى ذى ما أنت عاوز ·

مســـعد : ضربت ·

نصـــار : وحاربت ؟

مســـعد : وحاربت ·

نصـــار : وما موتش ؟ ·

مســـعد : وما موتش ·

نصـــار : وحاربت ازاى ؟ ·

مســـعد : زى الناس ما بتحارب ·

نصـــار : كنت بتضرب نار ؟ ·

مســـعد : ايوه كنت بضرب نار ·

نصـــار : وعرفت تضرب ؟ ·

مســـعد : عرفت ·

نصـــار : ضربت ازاى وانت ما اتعلمتش ؟ ·

مســـعد : اتعلمت وانا بضرب ·

نصـــار : وقتلت حـد · ؟

مســـعد : قتلت ·

فاذا تتبعنا ايقاع الحوار لوجدنا أنه يعبر عن حالة الشخصية النفسية ، يعبر عن سرعة نبضها وخفقان قلبها وتهدج أنفاسها ، ثم تتزايد حدة الايقاع ويتضاعف صخب الجرس لدرجة أن الاحساس بالمعركة الحربية الراهنـــة ينتقل من منطقة الخلفية فى المواقف الى منطقة اللا وعى ثم الوعى عنـــد الجمهور الذى يمتص بالتالى الاحساس بالصراع والقلق والتوتر والتحفـز وترقب الانقضاض فى أية لحظة ·· وبذلك ينجح الحـــوار فى نقل عدوى الاحساس من العمل الفنى الى نفسية الجمهور حتى تتفـــاعل مع وجدانه ،

ويصبح اتحاده بالعمل اتحادا متبادلا فعالا ايجابيا بحيث لا يقف منه موقف المتفرج السلبى ٠٠ فالمعركة تدور على المستوى الواقعى خارج المسرح ، وتدور رحاها على المستوى النفسى داخل الشخصيات ، والحوار يربط بين كل من المعركة الواقعية والنفسية باستغلال وحدة الايقاع وتطابق النغمة مع المعنى ، وبذلك تبدو الرابطة العضوية بين التوتر الخارجى والقلق الذى ينهش الشخصيات من الداخل بفضل الحوار الذى يبرز هذه الرابطة فى ديناميكية درامية بعيدة عن التقرير المباشر ٠

فالحوار خير أداة لتلوين الشخصيات داخليا وخارجيا وتجسيدها على المنصة ، ولذلك ينتقل الحوار الى مستوى الفصحى عندما يدور بين الجنود الانجليز حتى يفرق الكاتب بين لهجة الشعب ولهجة المستعمر التى تعبر بالتالى عن اختلاف منهج التفكير بينهما وتناقض النظرة تجاه شئون الحرب ومفاهيم الوطنية ٠٠ ولا أعنى بهذا أن اللهجة الفصحى هى لهجة المستعمر ولكن الكاتب يستعملها كمجرد أداة للتفريق التعبيرى بين طرفى الصراع حتى يحدث تغيير النغمة أثره فى نقل المتفرج من حالة الى أخرى تتمشى مع مقتضيات الموقف الجديد :

ارثر : دائما حظى من نار ٠٠ ما دخلت مكانا كهذا فى أى بلد حاربنا فيه الا وظفرت بكبشة فيران ٠

جورج : أتمنى ألا يظفر بك هذه المرة فأر منهم ٠

ارثر : هذا كلام خائف ياجورج ٠ هل أنت خائف ٠

جورج : أنا ٠٠ ؟ لست أدرى ٠

ارثر : أنا أدرى ٠ أنا مستعد أن أقتل ألفا من هؤلاء المصريين قبل ان يقتلنى أحد ٠٠

جورج : أما أنا فمشكلتى هو أنى أخاف أن يقتلنى هذا الأحد ٠

أرثر : أصادق أنت ٠ هذاجبن ٠ أنت تعلم أن هذا جبن ٠

جورج : لماذا لا تسميه حب الحياة يا آثر ٠

أرثر : ولماذا تحبها هذا الحب الضعيف ٠ الحياة فى حاجة الى القوى لينتزعها ويحياها ٠٠

ولكن عندما يقتل الانجليز نصار يفشل الحوار فى تجسيد مشاعر الأسرة تجاه مقتل ربها لأنه يسير على نفس وتيرة المشاحنات التى تحدث بين أعضاء الأسرة فى الاوقات العادية ، والتى لا يحتملها الموقف الراهن الذى يحتاج الى توثب وتحفز وانقضاض بعد أن اتحد دافع الزود عن حياض الوطن مع حافز الانتقام لمقتل رب الأسرة : أى اتحاد المصلحة العامة بالخاصة وهذا

قمة الحافز الذى لا يحتمل المناقشات البيزنطية كما نجد فى المثال التالى :

مسعد : ...... اسكت ما تخلنيش اتكلم . دا مش وقت الكلام . اسكت .

سعد : أما وقت ايه يا جعر ..

مسعد : عيب يا سعد أنا أخوك الكبير .

سعد : اخرس بلا أخويا بلا عمى . أنا بعد أبويا مليش لا أخ ولا أم ولا خال . انا لى أعداء بس ..

مسعد : أنا أخرس . أنا اللى كنت أقول لأبوك ادينى صاغ اشرب به شاى . فيقول لى ما فيش الفلوس كلها لأخوك سعد .. فأحس ساعتها كأنى شربت شاى . صحيح أنا لازم أخرس .. أنا لازم أخرس قوى .

سعد : اللى ما يعرفش قيمة أبوه لازم يخرس .

مسعد : واللى ما يعرفش قيمة أخوه ما يعرفش قيمة أبوه ..

فى مثل هذه المواقف يهبط مستوى الحوار الى منسوب النقاش الجدلى الذى يدور فى حلقة مفرغة وبهذا يفسد من حدة الاحساس ويقلل من سرعة التصاعد بالأحداث الى القمة مما لا يخدم الايقاع ، لأنه يلعب دور النغمة النشاز وخاصة أن نفسية المتفرج قد جهزت لموقف معين له ايقاع خاص متناغم مع ايقاع سابق لموقف آخر فاذا لم يجد هذا التجهيز النفسى امتدادا له فى نسيج الحوار ، أصيب المتفرج بنكسة شعورية أو لا شعورية .

فى مسرحية « الفرافير » يسير الحوار على مستويين : أحدهما عندما يدور بين أحدى الشخصيات والجمهور ــ لأن الكاتب قد حذف الحائط الرابع فى هذه المسرحية ولغى الحاجز الوهمى بين المنصة والجمهور ــ ولذلك تميز حديث الشخصيات الى الجمهور بالشرح والتحليل والاطناب الذى ربما قد يكون مملا وغثا اذا كان بين شخصيتين على المنصة لأن هذا التطويل والتزيد سيوقفان تدفق الأحداث ويعطلان المواقف ويخلخلان البناء مما يجعل الجمهور يمل الموقف بسرعة ، ولكن نظرا الأن الجمهور هنا يعد طرفا فى الحوار ، فمهما طال الحوار فلن يمله نظرا للرباط النفسى الذى يجمع ما بين المنصة والقاعة ..

أما المستوى الآخر من الحوار فهو المستوى التقليدى الذى يدور بين الشخصيات على المنصة وفيه تجنب يوسف أدريس الشرح والتحليل والاطناب ولجأ الى التقطيع والايقاع السريع بين فقرات الحوار حتى لا يعوق الأحداث . ولكن الانتقال بين المستويين كان انتقالا مفاجئا لم يعد له الجمهور ذهنيا أو عاطفيا .. ولعل عنصر المفاجأة فى الانتقال كان مصدره مسرح السامر الذى حاول يوسف ادريس تطبيق منهجه على « الفرافير » .. وهذا المنهج يعتمد على الابهار من خلال المواقف الصارخة والانتقالات المفاجئة والنكات اللاذعة والقفشات الصريحة ، ولذلك يجب علينا ألا نطبق هارمونية

الحوار على هذه المسرحية لأنها تنحى منحى جديدا يستمد أصوله من مسرح آخر غير المسرح العالمى الذى تمتد جذوره الى المسرح اليونانى القديم منذ عهد أيسكولس وسوفوكليس وأريستوفانيس ··

ولكن لا يعنى هذا التحرر الكامل من كل ما يخدم النص من التقاليد التى أرساها المسرح العالمى على مر العصور والأجيال ·· من هذه التقاليد اختلاف مستويات الحوار باختلاف مستويات الشخصيات الفكرية والعاطفية والاجتماعية والاقتصادية ··· الخ · حتى تتحدد وتتبلور على المنصة من خلال هذه الفروق ·· وبالتالى يمكن للصراع الدرامى أن يتجسد ويحدد مساره فى وضوح وقوة واندفاع · فى هذه المسرحية « الفرافير » يعالج يوسف ادريس قضية السيد والعبد أو الفرفور ونظرا للاختلاف بل التناقض الفكرى والعاطفى والاجتماعى والاقتصادى بين السيد والفرفور كان لابد للحوار أن يبلور هذا التضاد من خلال استعمال الألفاظ وأسلوب تركيب الجمل والعلاقة بينها ·· ولكن هذا لم يحدث ولم يكلف الكاتب نفسه عناء تحديد اختلاف مستويات الحوار بين السيد والفرفور على الرغم من سهولة هذه المهمة التى تحتمها الفروق الظاهرة والاختلافات الواضحة والتى لا تحتاج الى قوة ملاحظة وبصيرة نفاذه من الفنان ·

ورغم هذه الهنة فى الحوار فانه لم يفقد بريقه وحيويته لأن يوسف ادريس استطاع ادارة دفة الحوار بمهارة وسلاسة تعود الى التلقائية والعفوية التى يتميز بها مسرح السامر الشعبى :

السيد : ما عاكش سيجارة بقى ؟

فرفور : لا ·· سيجارة ايه ·· اتوزن بقى واتعدل واندمج خلينا نبتدى لحسن يطب علينا المؤلف يلاقينا قاعدين نهنكر كده ونروح فى داهية ··

السيد : أنا سيد مش كده ؟

فرفور : أيوه افلقنا بقى ·

السيد : طيب سيد وعرفناها · أنما أنا ·· أنا اسمى ايه ·

فرفور : وأنا ايش عرفنى ما تسأل اللى ألفك ·

السيد : أنا ما أعرفش الا أنت ·· انا اسمى ايه ؟

فرفور : انت اسمك سيد وخلاص ··

السيد : لا لا لا ·· هو ده معقول ·· هو فيه سيد من غير اسم ··

ولكن هناك عيب فنى يلازم تلك التلقائية والعفوية فى كثير من الأحيان وهو أن الحوار يصير عرضه لأن يلتقط أى موضوع فى طريقه ويدخله ضمن السياق مما يجعله يتعثر فى منحنيات جانبية ويصيب البناء بنتوءات

وأورام تضيع من تناسقه الفنى وجماله العضوى ٠٠ فالمفروض أن المـــادة الفنية التى يتشكل منها الحـــوار تلعب دور القطب الممغنط الذى يلتقط كل ما يتمشى مع طبيعته وينسجم مع كيانه ، ولكن لأن مسرح الســـامر الشعبى يعتمد أساسا على شعبية الموضـــوعات التى يعالجها فلا يهتم الا بتلك التى تثير اهتمام القاعدة العريضة من الجمهور ، ولا يهم كثيرا سواء كانت هذه الموضوعات تنتمى الى صلب الحوار وسياقه أو أنها تنأى عنه وتدخل فى متاهات جانبية ٠٠ لذلك يعانى الحوار فى مسرح السامر الكثير من التشتت الذى تسببه القفشات والملح والقافية والنكات والمفاجآت وموضوعات النقد الاجتماعى المباشر الصريح ٠ ولذلك نجد الحوار بين الفرفور والسيد يدور حول موضوعات شتى بعضها يدخـل ضمن بناء المسرحية والبعض الآخر لا يخرج عن نطاق القافية التى لا هم لها سوى ربط الجمهور بالمنصـــة من خلال النكتة الصارخة ٠٠ ولقد نجح يوسف ادريس فعلا فى ربط الجمهور بالمنصة فى الجزء الأول من المسرحية برغم أن الحوار لم يخرج عن حدود الشخصيتين الأساسيتين الممثلتين فى السيد والفرفور : أى أن الجمهـور لم يمل هذا الديالوج الطويل لأنه حمـــل فى جعبته الكثير من الرغبـــات والمشهيات الشعبية من قفشات ونكات وقافية وســخرية من كل شىء يخطـر ولا يخطر على البال ٠٠ حتى الأسماء والوظائف والحرف والنظم السياسية والطبقات الاجتماعية والأيديولجيات والفلســـفات والمذاهب الفكرية ونظـام الكون وكتاب المسرح المصرى ٠٠ كل هذا لم يسلم من السخرية اللاذعة ٠٠

ونظرا لأن الحوار فى مسرح السامر الشعبى يعتمد على سرعة البديهة واللماحية سواء فى الأسئلة أو الاجابات ، فان المنطق التقليدى الذى يسود الحوار الدرامى والذى يربط السؤال باجابته فى حدود الموقف الراهن لا يلعب نفس الدور فى مسرح السامر لأن الموضوع المطروح للبحث من خلال الحوار يمتد على المدى الطويل الى أن يقتل بحثا ولا تحـده حدود الموقف المحـكوم بالموقف الذى سبقه والذى تلاه ، لأن الحوار يسرى فى مجراه طبقا لمرونته وطلاوته ولماحيته وينتقل من موضوع الى آخر فيما يشبه تداعى الخواطر أو الشىء بالشىء يذكر ٠٠ ولذلك لا نحس بأية نقلات حادة بين مقاطع الحوار بل يسرى فى هارمونية بديعة ، ولكن يكمن فى هذه الميزة الفنية خطر دفين ذلك لأن الكاتب اذا انســـاق وراء مرونة الحـــوار وطلاوته وخـــرج من موضوع الى آخر دون اعتبار لحتميات الشكل الفنى ، لكان هذا ســببا فى تشتيت ذهن الجمهور حول موضوعات لا يحتملها المعمار الفنى للمسرحية ٠

لكن يوسف ادريس تجنب خطر الخروج عن الشكل بالتزامه بموضوع واحد خلال الحوار ٠٠ وهو موضوع العلاقة بين السيد والفرفور ٠٠ ورغم أنه انساق فى الجزء الأول وراء القافية والقفشات والسخرية من الأســماء والحرف والنظم السياسية والاقتصـــادية والاجتمـــاعية والمذاهب الفكرية والأدبية والفنية والفلسفية فانه نجح فى ربطها بالموضـــوع الأصلى الذى يعالج علاقة السيد بالفرفور ٠

ولأن الحوار الدرامى يختلف عن النقاش الذى يدور بين الناس العاديين فى الحياة العامة فمن حق الكاتب أن يشكل فيه كما يرى دون التقيد بمنطق التحادث فى الحياة اليومية ، لأن منطق الفن يختلف اختلافا جوهريا عن منطق الحياة ٠٠ فالفن عالم له قوانينه الجمالية وقواعده التشكيلية وعلاقاته العضوية التى تمنحه المعنى الذى تفقده الحياة فى كثير من الأحيان ٠ فعلى سبيل المثال نجد أن من حق الكاتب أن ينطق ثلاث شخصيات فى آن واحد بنفس الكلام ونفس الألفاظ وهذا ما لا يحدث فى الحياة العادية ، طالما أن ذلك يخدم الموقف الذى يعالجه :

السيد : أهو عايز واحد بس يتكلم معاه ٠

فرفور : واحنا على مزاجه ٠ هو اللى لازم يمشى على مزاجنا ٠

الميت : اتفقتوا ؟ ٠

فرفور :
السيد : } أيوه اتفقنا ٠

الميت : اتكلم مع مين فيكم بقى ٠

فرفور :
السيد : } معانا احنا الاتنين ٠

الميت : أنا عايز واحد ٠

فرفور :
السيد : } الاتنين ٠

الميت : واحد

فرفور :
السيد : } الاتنين ٠

وذلك لأن الكاتب يحاول ابراز أن الانسان سواء أكان سيدا أم فرفورا لا يتغير فى مواجهة القوى الميتافيزيقية ٠٠ وهنا تبرز الفاعلية الدرامية التى يلعبها الحوار ٠٠

ولأن الموضوع الأساسى للمسرحية هو علاقة السيد بالفرفور ٠٠ تلك العلاقة التى برزت من خلال حوار مسرح السامر فنجد أن الصراحة المطلقة قد ميزت الحوار فى علاج كل الموضوعات ومناقشتها : أى أنه لا يوجد لف أو دوران أو تشبيهات أو أساليب غير مباشرة فى التعبير ، بل كل شىء مطروح على بساط البحث حتى تنتهى الشخصيات من قتله بحثا ودراسة ٠٠ وهى الخصائص المميزة لمسرح السامر الشعبى ٠٠ ولا يعد هذا عيبا فى الحوار طالما أن المنهج المسرحى الذى اتبعه الكاتب يقدم له أدوات جديدة غير تلك التى تعارف عليها معظم كتاب المسرح العالمى ٠٠ ولكن المهم هو استغلالها الاستغلال الفنى السليم لكى يصل الى الهدف الذى وضعه أمام

عينية وهو خلق العمل الفنى ·· ولنأخذ المثال التالى لنوضح الصراحة والوضوح والبساطة التى تميز بها الحوار ·· خاصة عندما انقلب الفرفور الى سيد والسيد الى فرفور :

فرفور : أهو كده ·· ما تجيش الا بالشتيمة يعنى ·· حاكم أنا عارف الصنف بتاعكو ده · صنف خسيس · نجس · عارفه كويس · عارفه كويس قوى من أيام المرحوم بابا ما كان عايش ·· وكان عندنا واد فرفور زيك كده شاريهولى دادى علشان أتعلم عليه ·

السيد : تتعلم عليه ايه ·· المشى ·

فرفور : أتعلم التسييد يا وله · قبل ما نمشى لازم فى عيلتنا نتعلم التسييد ·

السيد : أنت ح تألف مذكراتك والله ايه يا سيد · ما تخلينا فى الموضوع ··

فرفور : أيوه ·· خلينا فى الموضوع · إسمع يا وله يا فرفور يا وله ·· أنا باشتغل ايه ؟

السيد : انت سيدى ·

فرفور : وانت بتشتغل ايه ·

السيد : تربى ·

فرفور : ما عندكش أنيل من كده ··

السيد : ما عنديش ··

بل ان صراحة الحوار تمتد الى الكشف عن الأساليب الملتوية التى يلجأ اليها الناس من مختلف الطبقات فى حوارهم اليومى فى حياتهم العادية ، ذلك لأن من أهداف مسرح السامر الشعبى الكشف عن الزيف والخداع والبهتان الذى تنطوى عليه حياة الناس عن طريق السخرية والصراحة ووضع كل شىء فى مكانه الحقيقى :

فرفور : أقول كده ازاى وتخلص · ان عملت كده ما أبقاش سيد يا وله · السيد السيد صحيح هو اللى لما يعوز هرم يقول أنا عايز قبر فوق الأرض ، ولما يعوز يرفدك يقول لك : أنا رأيى أنك تستريح · ولما يعوز يقول لك عمى فى عينك يقول لك : ما تفتح عينك كويس · ولما يعوز يقول لك أنت حرامى ·· يقول لك : أحسبها تانى · ولما يعوز يقول لك اخرس · يقول لك : تسمح لى أكمل كلامى · أمال · دى سيادة يا ابنى مش انت · السيادة دى فن موش زى ما كنت عامل لى سيد كده · أنا عارف أنت بقيت سيد ازاى ·· انت ياولد بقيت سيد ازاى ··

السيد : موش حسب رغبتك ·

فرفور : أهى دى شتيمة دى ٠

السيد : شتيمة ازاى ٠

فرفور : انت موش عارف ان الفرافير اللى زيك واللى زى سابقا لهم لغة برضه بيشتموا بيها ٠ لما يكونوا عاوزين يقولوا للسيد انه غبى يقولوا له يا سلام على الذكاء واذا واحد قال لك العفو يبقى معناها اتفوه ٠ وأمرك معناها ده بعمرك ٠ وحاضر معناها موش قادر ٠ وأنا خدامك يعنى أنا قدامك ٠٠ الخ ٠٠

وعندما تسيطر الأفكار كاملة على ذهن المؤلف تطول فقرات الحوار الى صفحات كاملة للشخصية الواحدة كما وجدنا فى حديث الفرفور الى زوجته ، مما يفقد الحوار هارمونيته ، وكأننا بالكاتب يحاول التخلص من عبء الفكرة الذى يبهظ كاهله ولذلك قرر أن يقذف به مرة واحدة فى ثنايا الحوار بعد أن ظل يحمله ويروضه طوال الفقرات السابقة من الحوار ٠٠ فالمفروض أن الفكرة تلعب دور الاسمنت فى ربط لبنات الحوار الى بعضها البعض وعندما يقذف المؤلف بالاسمنت كله فى احدى الفجوات الموجودة بين اللبنات فهذا معناه اختلال التوازن العام الذى يحكم الحوار ٠٠ فالمفروض أن الفكرة يجب أن توزع طبقا لنبضات الحوار وايقاعاته التى تخف وتصخب طبقا للارهاصات التى تكمن داخل امكانات الفكرة ٠٠ وليس من حق الكاتب أن يفرغ جزءا كبيرا منها فى فقرة ما من الحوار لأن هذا معناه اصابة النغمة العامة للحوار بنشاز هى فى غنى عنه ٠

وقد يقول قائل ان الجزء الذى استشهدت به وهو حديث الفرفور الى زوجته ليس الا تنويعة على نفس الفكرة الأساسية المتعلقة بعلاقة السيد بالمسود ولذلك فالكاتب هنا لا يثقل على الحوار بفكرة جديدة كل الجدة ، بل انه مجرد تأكيد لنفس الفكرة السائدة فى نسيج المسرحية كلها ، ولكننا نقول ان سريان الفكرة فى نسيج المسرحية وحوارها لا يخضع لمقتضيات السرد والتأكيد والاعادة حتى ترسخ فى ذهن القارىء أو المتفرج ولكنه يرضخ لحتميات الدراما التى تبرز الصراع داخل هارمونية الشكل وتناسق أجزائه ٠٠ والفكرة هنا تختلف اختلافا جوهريا عن الفكرة التى تطرأ على بالنا فى حياتنا اليومية والتى نفكر فيها لذاتها ٠٠ أما الفكرة داخل العمل الفنى فلا يمكن التفكير فيها والاقتناع بها والتجاوب معها الا من داخل ثنايا العمل وعلاقاته الداخلية ، ولذلك يتحتم سريانها فى كل الأجزاء كما تسرى الروح فى الجسد ٠٠ وفى اللحظة التى تكف فيها عن السريان فى أحد الأجزاء سوف يحكم على هذا الجزء بالشلل والموت ، لأن القانون البيولوجى الذى يحكم الجسم الانسانى هو نفس القانون الذى يحكم على العمل الفنى بالحياة أو الموت ٠٠ واذا حكم بالموت على أحد أجزاء العمل ، تحول فى الحال الى نتوء أو ورم خبيث فى جسم العمل الفنى يضعف من حيويته ويقلل من جماله وربما شوهه كله ٠٠ ولذلك يتحتم على الكاتب العناية الكاملة بالحوار الدرامى لأنه العمود الفقرى الذى يمنح الحياة لجسم المسرحية

كله ٠٠ واذا فشل فى ذلك أصيبت المسرحية بكثير من العلل والأمراض والأورام التى ربما حكمت عليها بالموت الكامل ٠٠

هذه الحقيقة تتضح لنا عندما نحلل الحوار الدرامى فى مسرحية « المهزلة الأرضية » والتى تطرق فيها الحوار الى طرق جانبية ومنحنيات فرعية كثيرة صارت عالة على البناء المسرحى كله وهددته بالانهيار ٠٠ فاذا أخذنا الجزء التالى على لسان محمد الأول لوجدناه عالة على الحوار لأنه لا يفيد فى دفع الأحداث أو تطوير الفكرة أو ترابط المواقف أو بلورة الشخصية ولو حذف لما تأثر البناء على الاطلاق لأنه لا يضيف المعلومات التى تفيد القارىء أو المتفرج فيما يختص بالعمل كوحدة :

محمد الأول : لا يا فندم احنا بنعمل زى مصانع سويسرا بالظبط ٠ هناك المصانع بتاع الماركات الكبيرة زى زينيت وجوفيال واردات ما بتصنعش الحاجات دى بتعملها العيلات السويسرية ٠ كل عيله متخصصة فى ترس والا مسمار وبتتوارث الصنعة أبا عن جد ٠٠ فالشركات بتشترى منهم الحاجات دى وبعدين بتركبها على بعض وتديلها اسم وتعمل لها المينا وتبقى من بره تل والا تفانوس ومن جوه كل الساعات واحدة ٠٠ احنا برضه عمانا كده بنجيبها قطع غيار من بره وعندنا ساعاتية بيشتغلوا عمال فى المصنع ٠٠ بيجمعوها واتفضل سيادتك (يخرج من جيبه ساعة جيب جديدة فى علبة) ما شفتش أول ساعة مصرية ميه فى الميه (ويناولها للدكتور) ٠٠

وقد يرجع وجود هذه الطرق الجانبية والمنحنيات الفرعية الى أن يوسف ادريس لم يتمكن من اخضاع الفكرة لحتميات عمله الفنى ، بل فكر فيها بمنهج الرجل العادى عندما يجتر أفكاره التى تطرأ على باله فى حياته العامة ٠٠ ولذلك يفكر فيها دون ارجاعها الى أية علاقات أخرى لأنها مهمة فى حد ذاتها بالنسبة له ٠٠ واقترب يوسف ادريس من نفس الطريقة وبذلك أخضع نفسه لمبدأ تداعى الأفكار الذى لا يخضع لأى منهج فنى لأنه نتيجة لعوامل نفسية معقدة ومتشابكة لا يمكن جمع شتاتها داخل وحدة موضوعية ٠٠ ولهذه تشتت الخط الرئيسى الذى يربط أجزاء الحوار بعضها ببعض وضاعت المعالم الأساسية للشكل الذى تحول الى عرض مسطح ومباشر لآراء الشخصيات ووجهات نظرها تجاه شئون الحياة المختلفة ، لأن الكاتب أخضع عناصر عمله كله لعنصر واحد هو الفكرة الموجودة بلا مبرر درامى ٠

ويظن البعض أن اعتناء الكاتب بأحد العناصر على حساب اهتمامه بالعناصر الأخرى يلقى المزيد من الضوء على هذا العنصر ويبلوره أمام الجمهور ٠٠ ولكن العكس هو الذى يحدث ، لأن الفكرة لا تستطيع التعبير عن نفسها الا من خلال العناصر الأخرى ٠٠ وكلما تساوى اهتمام الكاتب بها ، برزت الفكرة وتجسدت بدلا من التجريد والتسطيح الذى يصيبها اذا حاولت

الاستقلال بمجراها داخل السياق ·· ونحـن لا نستطيع مثلا الاستماع الى احدى جمل موزارت أو بيتهوفن أو فاجنر الموسيقية منفصلة عن العمل الفنى النابعة منه سواء كان هذا العمل سوناتا أو كونشرتو أو سيمفونية ، نظـرا لأنها تنبع من العمـــل وتصب فيه ، وليس لهـــا معنى على الاطلاق الا من خـــلاله ··

ولكن يوسف ادريس أخضع الحـوار كله للفكرة ، وعنـــدما سيطرت الفكرة المجردة على الحوار أحالته الى نهر يشـق طريقه وسـط الصـــخور والمرتفعات والجبال والهضاب ·· وليته استطاع أن يشقه مستقيما ولكنـــه تفرع الى منحنيات جانبية لأنه لم يكن يملك الدفعة الذاتيـــة التى تمكنه من تذليل كل العقبات الفنية التى تعتور طريقه ، لأن هذه الدفعة الذاتيـــة لابد وان تستمد حياتها وحيويتها من الكيان العام للعمل الفنى ·· وفى حـــالة « المهزلة الأرضية » انفصلت الفكرة عن باقى العناصر من حوار وربط للمواقف وبلورة للشخصيات ولذلك فقد الحـــوار وحدته وتناسقه وتحول الى نقاش جدلى حول شذرات عدة من موضوعات متناثرة ·· وتوقف الحوار عند نطاق الجدل الذى جعل الشخصيات تدور فى حلقة مفرغة ، غير قابلةللتطور والاطراد والتقدم ·· وبالتالى تكرر الايقاع فى الحوار وأصيبت المسرحية برتابة مملة لأن نموها وقف بمجرد الانتهاء من التعبير عن الفكرة الأساسية فى الفصل الأول ·· وهى الفكرة التى تقول أنه كلما جد الأنسان فى البحث عن الحقيقة ضل طريقه بعيدا عنها ، لأن النسبية تحكم العـالم ولا يوجـد شىء ثابت أو مطلق ·· والحقيقة الوحيدة التى توجد فى عالمنا هى أنه لا توجد حقيقة على الاطلاق لأن كل واحد يراها من وجهة نظره الخاصة ، وبذلك تتعدد أقنعـة الحقيقة وأوجهها بعدد الذين يرونها ، وهو عدد لا يمكن حصره على الاطلاق ·

ونظرا لسيطرة الفكرة على الحوار فقد طالت فقراته ومطت مقاطعـة مما أصابها بالركود والاستاتيكية ·· وقد يقول النقاد انه لا توجد قـاعدة تحتم تقطيع الحوار الى أجزاء قصـــيرة وفقرات مركزة طالما أن الفقرات الطويلة تخدم الفكرة وتبلورها ·· وربما اتفقنا معهم فى هذا ولكن مع تحفظ مهم يتركز فى أن طول الفقرات بالنسبة لشخصية واحدة يخضـــع لعناصر الدراما أيضا من وجهة الايقاع الداخلى للجمـل وعلاقة الجمـــل ببعضها البعض واختيار الألفاظ وتحريك الشخصية على المنصة بحيث تدب الحيـــاة فى هذه الفقرة الطويلة من الحوار ولا تتحـــول الى ورم يضعف من سريان الحوار فى جسد المسرحية ، ولكن يوسف ادريس لم يفعل شيئا من هذا ، بل جعل الشخصـية تعرض الفكرة وتناقشها كهدف فى حـــد ذاته ·· وكانت الضحية هى الشخصية نفسها والموقف الذى تحياه والحدث الذى يحـــول كلماتها الى فعل ··

وقد عبر لويجى بيراندللو عن نفس الفكرة فى مسرحية « كل حسـب تقديره » أو « كما تراها » ولكنه لم يقع فى نفس الأخطـاء التى وقع فيهـــا يوسف ادريس وبالذات فيما يختص بالحـــوار · ونحن لا نعيب على يوسف ادريس معالجة نفس فكرة بيراندللو لأن الأفكار من هوميروس حتى بيكيت

ويونسكو مشاع للجميع ، ولكننا نعيب عليه فشله فى معالجتها المعالجة الفنية التى تجسدها وتجعلها تحيا وتتنفس من خلال الحوار ٠٠ ذلك الحوار الذى يعد أهم أداة فى الخلق الدرامى ٠٠ وفى امكان الحوار التعبير فنيا عن أية فكرة مهما كانت مباشرة ومسطحة ، لأنه اذا كان النقاش الذى يدور بين الناس فى حياتهم العادية يمكنه التعبير عن جميع أفكارهم دون استثناء فما بالك بالحوار الدرامى الذى يملك كل امكانيات التعبير الفنى وأدوات التجسيد الدرامى وخصائص الايقاع الموسيقى ٠٠ وغالبا ما يتوقف نجاح المسرحية على المدى الذى يتمكن فيه الكاتب من استغلال الحوار ٠٠ ولنأخذ المثال التالى من الحوار على لسان محمد الثالث موجها الى أمه :

محمد الثالث : أنا مش قاسى ٠ أنا بتألم ٠ أنا بعمل كده من ألمى ٠ انا الأول كنت أشوفك فأحس أنى شايف نفسى اللى بحبها أكثر من نفسى ٠ شايف الانسانة الوحيدة فى العالم اللى ما اعرفش هى بتنتهى فين وأنا بابدأ منين الاتصال اللى بقيت أحس أنه أقوى وأعظم وأروع حاجة فى الدنيا ان الدنيا من غيره عالم كئيب غريب ماليش دعوة بيه ، أشوف فى عينيكى عينى أنا لما بتشوف وفى وشك ملامح من كتر ما أنا عارفها وحاببها ما نيش شايفها ٠ ما أقدرش أشوفها ، ما اعرفش أشوفها ، لانها ملامحى أنا وملامحك وملامح الحياة وسر الحياة كلها مع بعض ٠ انما راح دا كله ، انقطع ، بوحشية اتبتر ، مين المسئول أن أهم جزء من روحى ينشف ويموت ، مين المسئول انى مرة واحدة أفقد الونس وأبقى وحيد فى عالم ماليش به أى اتصال ، أكسر الكوبرى اللى بيوصلنى به وانتهى الحنان اللى كان بيربطنى ويحمينى منه ، ويحميه منى ، مين المسئول عن شعور التوحش اللى انتابنى ؟ مين المسئول عن انى باستمرار حاسس انى مجروح وانى مطعون وانى فقدت الأمان ٠ عمرى كله مستعد أضيعه عشان استريح مرة واحدة بس وأبص لك فيها فأحس انك أمى ٠٠

فى مثل هذه الفقرات نتساءل : هل من الممكن لفقرة واحدة من الحوار أن تجمع عناصر شتى من المناجاة والتحليل والوعظ والارشاد والتشبيهات والدراسة والفلسفة وعلم النفس والمنطق ٠٠ الخ ٠ كان يمكن هذا لو أن هذا الحوار صادر عن شخصية فيلسوف مثلا ، ولكن كونها صادرة عن مثل هذه الشخصية لا يمكن لعقل أن يتقبله ٠٠ والتعليل الوحيد لهذا أن الكاتب أخذ فى يد زمام المبادرة من الشخصية وأحالها الى متحدثه بلسانه أو مجرد بوق دعاية لأفكاره ٠٠ ومن هنا أصيبت الشخصيات بالسطحية والنمطية ٠٠ وهل يعقل لمحمد الثالث أن يتحدث بهذا الانطلاق والوعى والادراك العميق الذى لم يتسن سوى للرواد الذين غيروا مجرى التاريخ ؟

واذا كانت فكرة المسرحية الأساسية تدور حول تشتت الذهن الانسانى فى البحث عن الحقيقة فليس هذا عذرا للكاتب حتى يكون حواره مشتتا ،

لأن الحوار قادر على اخراج الوحدة الفنية من التشتت الواقعي فى الحياة ٠٠ والفن فى جوهره اختيار المتناقض والمتجانس ووضعهما فى توليفة درامية تسمى الشكل الفنى ، لأن الفن هو اعادة تنظيم أشكال الحياة المشتتة وليس تعبيرا مباشرا أو صورة طبق الأصل لتلك الأشكال المشتتة ٠

الدكتور : وايه فايدة وجودنا ٠ ايه فايدة الحقيقة تبقى جوانا ٠ دى كأنها جوه محيط نطلعها ازاى ٠ نعثر عليها فى وسط الغابات والصحارى والأحراش هى جوانا مشكلة ٠ المشكلة نطلعها ازاى المشكلة ازاى يتحول الناس من صناديق متسنكر عليها لفتارين قزاز ما تخبيش حاجة أبدا ٠٠

نلاحظ أنه كلما زادت العموميات فى الحوار زاد انفصال الفكرة عن باقى عناصر المسرحية وأصبحت مجردة وموجودة فى حد ذاتها ، لأن الحوار يجب أن يكشف خبايا الشخصية وقضاياها الخاصة ومتاعبها الذاتية التى تعانى منها بحكم كيانها وظروفها المحيطة بها ٠٠ ولا تتركز مهمة الحوار فى مناقشة أفكار طائرة ومعالجة موضوعات عامة كل علاقاتها بالشخصيات لا تخرج عن نطاق النطق بها ٠٠ وبسبب الانفصال الواقع بين الحوار والشخصية ، نجد أن الحدث الدرامى قد توقف تماما فى بداية الفصل الثانى وحتى نهاية المسرحية ٠٠

وفى نهاية المسرحية يحاول يوسف ادريس احياء الحوار دراميا وخاصة عندما أصيب الطبيب بالجنون ٠٠ نجد أن الحوار قد عاد الى بلورة الصراع وتجسيد الشخصية ٠٠ ولكن ذلك جاء متأخرا جدا لسوء حظ المسرحية :

الدكتور : (وقد تناول القميص من العسكرى وراح يرتديه بمنتهى الهدوء) أنا حر ٠ فعلا أنا حر ٠ أنا حر ٠ أنى حر ٠ أنا حاضمن مستقبل قلت لك حر للاولاد ٠ الفقر حر يموت ولاد المستقبل ٠ حنيفة الأولاد ما حدش منا ضامن قلبهم على بعض ٠

صفر : ايه اللى عملته ده يا سعادة البيه ٠

الدكتور : عملت ايه ايه ٠ باضمن مستقبلهم ٠ حا اضمنه قوى يا صفر ٠ أربط لى القميص وجمد قوى علشان نضمنه خالص ٠

صفر : يا سعادة البيه أنا ماليش دعوة ٠ أنا صاحب كوم ٠

الدكتور : أربط وقرط يا صفر ٠ لازم الضمان يكون جامد ٠ ضمان حنيفة ومستقبل نونو ٠ النجدة يا حنفنونو ٠ أبجد هوز حطى كلمن خمسة أربعة ثلاثة اتنين واحد قدامى يا عسكرى ٠

صفر : الحكم ٠ الحكم ٠ استنوا ٠ لسه ما قلناش الحكم ٠ ما تبوظوش القضية ٠ استنوا ٠ اسمعوا الحكم ٠ الحكم ٠ محكمة ٠٠

وتنتهى المسرحية بهذه اللمسة الدرامية التى حاولت اعادة الحياة الى الحوار الذى مات بعد الفصل الأول ·· ولا شك أن اللمسة الأخيرة تعبر دراميا وفنيا عن حالة الطبيب الذى أصابه مس من الجنون بعد محاولته الجادة فى البحث عن الحقيقة ·· ويتضح هذا من تقطيع الحوار وعلو النبرة وصخب الايقاع وتداخل الألفاظ ، ولكن لم تساعد هذه اللمسة الأخيرة على بعث الحياة فى الحوار ·

فى مسرحية « المخططين » يحاول يوسف ادريس تفادى الأخطاء التى وقع فيها فى ادارة الحوار الدرامى فى « المهزلة الأرضية » ، وهى المسرحية التى جاءت فى أعقاب « الفرافير » بكل ثوريتها فى استخدام أدوات الشكل الفنى وعلى رأسها الحوار · فقد أصيب الحوار فى « المهزلة الأرضية » بالتقرير المباشر والخطابة ذات الجرس العالى فى حين كان يستدعى مضمونها الفلسفى استخدام الأدوات الفنية التى تتعامل فى هدوء مع العقل والوجدان فى لحظة واحدة · ففى مسرحية « المخططين » تعزف كل شخصية نغمتها المميزة فى الحوار مما جنب الحوار الرتابة والملل · فقد اهتم يوسف ادريس بربط الحوار بالمستويات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والفكرية للشخصيات ، وبذلك اختفى تماما بأسلوبه الخاص خلف الشخصيات المتحركة فى حيوية فوق خشبة المسرح · نجد مثلا العامل المدعى « ٥٦ غربية » يتحدث مع « فركة كعب » بأسلوب لا يصدر الا عن شخصيته التى لابد أن تستخدم الفاظا وتعبيرات معينة لا تستخدمها الشخصيات الأخرى :

٥٦ غربية : أصلها مش أصول أبدا تجيبوا الواحد على مشمه دنا من لخبطى قلت آجى على هيئة أتوبيس نقل عام · كانت شورة مطينة ، ٣ فرد ضربوا منى فى السكة ، وأربع خناقات وضرب سكاكين ، اشى عض وقرص وخلافه لما طلع دينى أستغفر الله ·· دانا جنبى ده قصر له ييجى نص متر كتر الميل ·

فركة كعب : ذنبك على جنبك ·· انت اللى اخترت ·

٥٦ غربية : جرى ايه ياد انت ياد ·· وانت مالك انت ومال أختار ايه ·· وهى فيها خيرة يا مغفل البعيد ، ما هو يا تيجى راكب يا تيجى مركوب ·· قلت آجى مركوب أحسن · والله ما فى أحسن من ان الواحد يبقى مركوب فى الزمن ده · دا الراكب غلبان غلب ·

هنا تتضح المعادلة الصعبة التى حققها يوسف ادريس فى ادارة دفة الحوار ، لأنه استطاع الجمع بين السيريالية والواقعية فى توليفة واحدة على الرغم من التناقض التقليدى بينهما · فالالفاظ واللهجة الفجة التى تستخدمها الشخصية تعبر عن واقعها الاجتماعى ، فى حين تجسد الصور الغريبة التى تتكلم عنها الشخصية الجانب السيريالى للموقف والذى يريد به يوسف ادريس اختراق الأمر الواقع فى محاولة منه لبلوغ العبث الكامن داخله · فنرى الشخصية وهى تحكى لنا كيف تحولت الى أتوبيس نقل

عام لأنها فضلت القيـــام بدور المركوب الذى أصـــبح اكثر راحـــة من دور الراكب ٠

وعلى الرغم من أن يوسف ادريس لا يطبق نفس محاولته التى طبقها قبل ذلك فى « الفرافير » والتى سعى من خلالها الى مد أطراف الحوار بين الشخصيات فوق منصة المسرح والجمهور فى القاعة ، فانه فى « المخططين » حاول تكرار التجربة على المستوى النفسى ٠ بمعنى آخر فان المناجاة النفسية التى يلقيها أهو كلام فى مطلع المسرحية ، ويشحنها يوسف ادريس بطـــاقة كبيرة من روح الشعر ، هى فى واقعها موجهة الى المتفرجين على سبيل ربط القاعة بالمنصة ٠ يقول أهو كلام :

« سبحانه فالق الأصباح يا ناس ، سبحان اللى مخلى النـدى دموع ليل يفارق أرضنا البائسة ، اصحوا بقى ، بنقول اصحوا ، بنقول اصحوا ، الشمس طلعت مكســوفة وحمرا زى الضيف الجاى على عـــالم نايم ٠ اصحوا ٠ الله ٠ ده انتم لا بالكم رايق ولا فرشكم غالى ولا غطاكو كفاية ، ونايمين ليه ٠ اصحوا ٠ دهدى ، ما تصحوا بقى ٠٠ ملعونة اللى شـدت رجل الواحد فيكو ، فقد شدتها مرة واحدة فقط وكان المفروض أن تشدها كل يوم ٠ دى مش نومة فرش دى ٠ دى نومة بطن ، انتو عايزين تتولدوا ٠٠ اتولدوا بقى » ٠

واذا كانت هذه المناجاة الموجهة الى الجمهور مكتوبة باللهجة العامية لأنه يفترض فيها أنها تدور داخل الشخصية ، فان الاحاديث الرســمية التى تلقى على سبيل الدعاية للمذهب الجـــديد للمخططين أو الخطب التى يلقيها الأخ الزعيم ، كتبت بالفصحى الكلاسيكية ووجهت أساسا الى الجمهور الذى يفترض فيه أنه يقوم بدور شعب الزعيم ٠ وهذا التنويع بين العامية والفصحى من شانه أن يمنح الحوار ايقاعات متجددة تؤكد أن لغة الحوار هى لغـــة فنية درامية أولا وأخيرا ، وليست قضية جدل عقيمة حـــول الفصحى أو العامية ٠ فالسياق الدرامى للحـــوار هو الذى يتحكم فى نوعية الألفـــاظ واللهجات ٠ لذلك كانت الفصحى فى المقتطف التالى نتيجة طبيعية للموقف الدرامى الذى نقابله فى المشهد الأول من الفصل الثالث حين يفتح الســتار على عرض سينمائى أو عرض بالشرائـــح يصور العالم كله وقـــد تخطط ، الشوارع مخططة بالخطوط العريضة البيضاء والسوداء ، البيوت ، اشارات المرور ، الاتوبيسات ، واجهات الدكاكين والنـــاس جميعا يرتدون المخطط ، فى آسيا وافريقيا ، واسكندناوه ، حتى بالونات الأطفال مخططة والطائرات والطيور وحتى الأسماك فى البحر مخططة ٠

هذه اللوحات التشكيلية والتعبيرية تتمشى تماما مع التعليق الذى يلقى من خلال الميكرفون على الفيلم أو الشرائح ، انه تعليق بالفصحى لأن العامية فى موقف مثل هذا كان من الممكن أن تحدث نشازا فى الايقـــاع الدرامى ٠ يقول المعلق :

« وهكذا تخطط العالم أجمع والمذهب الذى بدأ مجرد ايمان فى قلب انسان واحد ما لبث أن اعتنقه نفر قليل من المؤمنين المخلصين ، كافحوا ، وناضلوا ، واضطهدوا ولكنهم بالايمان واليقين انتصروا وانتهت التعاسة من فوق سطح الكرة الأرضية وحلت الخطط محل الفوضى ، انها وان كانت رحلة المائة شهر فى عمر الانسانية الا انها لم تكن سهلة أبدا أو ميسورة · فقد كافح الناس طويلا من أجل ذلك اليوم ، وصبر مواطنو العالم كثيرا ليعيشوا الى الوقت الذى يرون فيه عالمهم وقد اختفى منه كل القبح ، وحل الجمال وأصبح الأبيض والأسود هو القانون ·

اننا فى هذا اليوم الذى نحتفل فيه بالذكرى الأولى لنجاح التخطيط وشموله العالم كله انما نتوجه بقلوبنا وأرواحنا الى زعيمنا وزعيم المخططين فى الدنيا ، الى الرجل الذى آمن وانتصر وانتصرنا معه ، الى الأخ الأكبر قائدنا ومعلمنا وخالق التخطيط فى العالم كله ومطبقه » ·

ان هذه الفصحى الكلاسيكية ذات الجرس العالى والألفاظ الفخيمة الرنانة توحى بعكس محتواها · ذلك أن المبالغة اللفظية التى تغلفها توحى بروح الدعاية السافرة المكشوفة ، وتدل على عدم اقتناع الراوى أو المعلق بما يقول ، وانما يريد اقناع المستمعين أن كل شىء قد فقد معناه الانسانى ، ولم يعد هناك سوى نظام فاشى يصب الناس فى قوالبه القهرية ·

وهذا التناقض بين ما يقوله المعلق وبين ما يعرضه الفيلم يمنحنا سخرية درامية حادة تجسد الفجوة الواسعة والسحيقة بين الأقوال والافعال · وعندما يدرك الأخ الزعيم خطورة هذه الفجوة داخل عقله ووجدانه ، ويحاول ربط الأقوال بالأفعال حتى لا تفقد معناها ، يكون الوقت قد فات ، فهو الوقت الذى يشرع فيه فى مصارحة الجماهير التى قدمت لتهنئته بعيد ميلاده ، يمنعه المنتفعون بالنظام وذلك بوضع تسجيل قديم من تسجيلاته على الميكرفون الذى يتحدث منه الى الجماهير ، وبذلك يمنعون صوته الحقيقى من أجل استمرار النظام الزائف الذى يمنحهم السلطة والسطوة والسيادة تحت شعارات التخطيط وصب الناس فى قوالب يستحيل الخروج منها ·

وبذلك يؤكد يوسف ادريس بأسلوب درامى ان الحوار بين الزعيم والجمهور ينعدم تماما فى النظم الفاشية والديكتاتورية · فالحوار بطبيعته ارسال واستقبال ينتج عنهما رأى جديد قائم على الاقناع المنطقى والاقتناع الحر · أما فى النظم الفاشية البوليسية فنجد الشطر الأول فقط من الحوار وهو الارسال وبدلا من الاستقبال القائم على الاستيعاب والاقتناع والسلوك الحر ، يأتى التنفيذ والطاعة العمياء · لذلك ينعدم الحوار بمفهومه الانسانى الديمقراطى المعروف ، واذا أراد الزعيم اجراء حوار مع الشعب حتى يستعين به ضد مراكز القوى المحيطة به ، فان هذه المراكز ستستميت لقطع هذا الحوار الذى يهدد كيانها ومكاسبها · صحيح أنها تقدسه ظاهريا أمام الجمهور ، لكنها فى حقيقتها تستخدمه اداة لتحقيق

أغراضها ومصالحها الذاتية البحتة · من هنا كانت منطقية الحوار الذى انتهت به المسرحية بعد أن نجحت جماعة الانتهازيين والمنتفعين بالنظام فى حجب صوت الزعيم الحقيقى عن الجماهير ، وأحلت محله الصوت الفاشى القديم · واذا كانت المسرحية قد انتهت بما يشبه الصلوات فى محراب الزعيم ، والابتهالات التى تقدسه ظاهريا ، لكن جوهر الحوار ينضح بالانتهازية وخداع الجماهير · بل ان الشخصيات التى تنطقه لا تستمع الى بعضها بعضا لأنها منهمكة فى هذه العبادة المزيفة :

ر · م · أ : أنت معجزة العصر وكل عصر ·

دكتور ع الريق : مؤسس وخالق المخططين فى العالم ·

طعميه : ومانح السعادة للغلابة والمساكين ·

أهو كلام : وزعيمنا وقائدنا ·

٥٦ غريبة : ومعلمنا ·

فركة كعب : ومثلنا الأعلى ومانحنا البركة ·

ألماظ : وحبيبنا وحبيب الدنيا لأبد الأبدين ·

فى مسرحية « الجنس الثالث » يتأثر الحوار الدرامى بالمنهج التعبيرى الذى اتبعه يوسف ادريس فى تشكيل مسرحيته · فالحوار يعبر عن الصراعات التى تدور داخل الشخصيات بقدر ما يعبر عن أفكارها الموضوعية المتعلقة بالآخرين وبالكون بصفة عامة · ولعل أول حوار ينطق به آدم فى المنظر الأول من الفصل الاول يدل على هذا المنهج :

« أعمل ايه ؟ أضحك ؟ ألطم ؟ الكون اختل ؟ بالتأكيد الكون اختل ؟ دا أنا عالم وايمانى بالعلم زى ايمانى بالله · تحصل معايا الخزعبلات دى ، ما هو حاجة من اتنين : يا أما وباء جنونى اجتاحنى أنا والناس من غير ما نعرف ، يا أما أنا أمام ظاهرة خارقة بتكسر كل قوانين العلم ونظرياته · اذا ابتديت اخاف · أنا لأول مرة فى حياتى أرجع طفل ميت من الرعب » ·

واذا كان الحوار قد تنازل عن عرشه فى هذه المسرحية من أجل الحركة الدرامية على المنصة ، فهذا يرجع بطبيعته الى المنهج التعبيرى الذى يعتبر الحوار ضمن الأدوات التى يستخدمها الكاتب من ديكور واضاءة وحركة وموسيقى · وهذه ظاهرة غريبة فى مسرح يوسف ادريس الذى يلعب فيه الحوار دور العمود الفقرى المشكل للأحداث والمطور للشخصيات ، ولا تنازعه فى هذه السطوة والسيادة أية أداة أو حيلة مسرحية أخرى · لكن يوسف ادريس لا يكف عن التجريب ، وعلى استعداد دائم للتخلى عن كل ما يعتبر من بدهيات مسرحه اذا كان هناك ما يبرر هذا التخلى دراميا وفكريا · من هنا كان المزج المستمر والكامل بين الحوار والحركة لانتاج توليفة تعبيرية

جديدة . لذلك تتبع الحركة الحوار فورا كما نجد فى أعقاب المقتطف السابق عندما :

(يفطن الى أن دوراته بدأت تضيق وكلما حاول توسيعها تضيق أكثر) هزار ده واللا ايه ؟ كمان شوية أتسمر فى مكانى (فعلا يثبت فى مكانه أمام طرف الدكة) دى حاجة ممتعة جدا (يحاول التملص وبكل ما يملك من قوة . يحاول تحريك ساقه بلا فائدة . ينهار تعبا واعياء فوق طرف الدكة) أنا انتهيت . أنا جعان ، أنا جعان قوى . يومين بليلتين وأنا على اللضى . أنا ميت م العطش . أنا على الفجر ح أموت . (يظهر شخص غريبة تركيبة جسمه ، سمين أسمر يرتدى رداء السائقين الرسمى : بالطو أبيض ذو ياقة ملونة وعلى رأسه كاب أنيق ويرتدى قفازات بيضاء . يبدأ يدخل المشهد من ناحيته اليسرى ويدور دورة واسعة حول سرة الميدان . طريقة مشيه طريقة خاصة تبعث على الضحك) .

فى مثل هذه المواقف تتساوى الحركة مع الحوار فى القدرة على التعبير الدرامى . ذلك أن حيرة آدم النفسية والفكرية فى مواجهة ألغاز الكون جعلت الدوائر تضيق حوله بالفعل كلما حاول توسيعها . وعندما يعبر عن خوفه من تسمره فى مكانه وشلله التام نجده يثبت فى مكانه فعلا أمام طرف الدكة . أى أن الحوار هنا ذو وجهين : وجه لفظى ووجه حركى ، والوجهان يتعاونان لتجسيد دوامة البطل وحيرته .

كذلك جسد يوسف ادريس عزلة الانسان فى هذا الكون من خلال انقطاع أطراف الحوار بينه وبين الآخرين . ففى مطلع المسرحية يقضى آدم يومين فى ميدان العتبة طبقا لميعاد لا يعرف مع من ، لكنه جاء تنفيذا للهاتف الذى يدوى داخله وفى أذنيه . وفجأة يقترب من أب معه طفلان ، ويندفع نحوه مخاطبا اياه لكن الرجل وأطفاله يمضون وكأنهم ما سمعوه أو رأوه . فيعض آدم على شفتيه غيظا ويندفع ناحية سيدة ترتدى الملاية اللف وتحمل فوق رأسها بقجة ، ينادى عليها فلا تسمعه ، يضع فمه فوق أذنها ويصرخ لكن المرأة تمضى وكأنها لم تلحظ شيئا . وعندما يلمح بائع سميط مقتربا ينادى عليه ، لكنه بدلا من أن يرد عليه يجلس على الأرض ويضع السبت بجواره وينفض حذاءه . وعندما يدور آدم دورته التالية تكون الدائرة قد ضاقت بحيث يصبح بائع السميط خارجها . يحاول الاتجاه اليه فلا يستطيع ولا يبقى أمامه الا أن يكمل الدائرة . تنتاب آدم حالة هياج ويرفع صوته صارخا لعل أحدا يسمعه . وفجأة يقبل أفندى رفيع جدا ونحيل فى عكس اتجاه سير آدم مندفعا ناحيته فى ترحاب فاتحا ذراعيه وعلى وجهه ابتسامة واسعة . آدم يتوقف عن هياجه ويبتسم ويفتح ذراعيه ويهم بالاندفاع تجاهه ، ولكن الرجل يتجاوزه بحركة مفاجئة ويخبط رجلا سمينا آخر على كتفه .

بهذا الأسلوب يستفيد يوسف ادريس من منهج مدرسة العبث فى الحوار المسرحى . فقد أصبحت اللغة أداة انفصال بدلا من أن تكون وسيلة

اتصال بين البشر ، فلايهم أن يتكلم الانسان أو لا يتكلم لأن النتيجة واحدة : هى أن الآخرين لن يفهموه أو حتى لن يسمعوه · وتزداد عزلة الانسان المأسوية كلما ارتقى فى مدارج النضوج الفكرى والوعى العلمى الموضوعى ، فهو بذلك يرفض الانضواء تحت روح القطيع ، عندئذ يحس أفراد القطيع أنه غريب وسطهم ومن ثم يتجاهلونه أو يلفظونه ، وخاصة عندما يجدون أنه يتكلم لغة غريبة غير مفهومة قد تسبب لهم احساسا بالصدمة أو تثير فى داخلهم عقد النقص ·

وكانت مأساة آدم بكل المسرحية من هذا النوع الى حد كبير · فقد استمع الى صوت الهاتف فى داخله وفى أذنيه حتى يبحث عن معنى وجوده فى هذا الكون ، ومجرد البحث عملية لا يقوم بها الا أفراد يعدون على أصابع اليد الواحدة فى الجيل الواحد ، وغالبا ما يكون منهم المفكرون والفنانون والعلماء والأدباء · وهؤلاء فئة لا يتقبلهم المجتمع الا بعد أن يفهمهم ، وعادة تستغرق عملية الفهم وقتا طويلا ، بل وقد يمر الجيل بأسره دون اتمامها مما يجعل هؤلاء الرواد يعيشون فى عزلة قاتلة ويتكلمون لغة لا يفهمها أحد · لذلك يقول آدم لعشماوى :

« أنا هويت العلم لأن العلم مغامرة لاكتشاف أى مجهول · حتى لو ضاعت حياتى وأنا باكتشف المجهول أحسن مليون مرة ما تضيع يوم ورا يوم وأنا عايش على المعلوم · انا لازم أعرف ايه الحكاية » ·

وتطبيقا للمنهج التعبيرى السيريالى فان الحوار لا يدور فقط بين البشر فى المسرحية ، بل يدور بين كل الموجودات والمخلوقات من حيوان ونبات ، بل بين كائنات لاتمت الى مانعرفه بصلة · ان يوسف ادريس يفترض أن وحدة الكون لابد أن تنهض على حوار بين كل الكائنات والموجودات ، حوار لا يعتمد على الكلمات والألفاظ والاصوات والمعانى التقليدية ، فهذه كلها ابتكارات من صنع الانسان ، لكن الكون أشمل من ذلك بكثير · وهناك حوار أزلى سرمدى أبدى يربط جزئيات الكون بصرف النظر عن الحدود التقليدية للزمان والمكان · وهو الحوار الذى رأينا منه لمحات بين آدم والكائنات التى قابلها وتعامل معها فى العوالم المتتابعة التى مر بها · انه حوار أرقى بمراحل من الحوار التقليدى الذى يتعامل به البشر ، حوار أشمل وأعمق وزاخر بالمعانى التى تخرج عن دائرة الذات الضيقة ، والمصالح المادية المباشرة :

آدم : ··· هو فيه بنى آدمين تانيين ؟

الكائن : طبعا فيه ··· دول الجنس الانسانى الأرقى ·

آدم : أمال احنا ايه ؟

الكائن : انتو الجنس الأقل رقيا ·

آدم : احنا ؟ الـ ٣٥٠٠ مليون بنى آدم اللى ماليين الأرض ، دول الجنس الأقل رقيا ؟ فيه غيرهم كمان جنس أرقى ما نعرفشى عنه حاجة ؟ أرقى فى أيه بقى ؟

الكائن : لأنهم الانسان ، الانسان الحقيقى ·

آدم : أمال احنا ايه ؟

الكائن : انتم بشر صحيح انما دافعكم للحياة حيوانى ، البقاء عندكم للأقوى والأذكى والاكثر اجراما ، هم البقاء عندهم للأكثر انسانية ·

آدم : كلام غريب قوى ، قصدك ايه بالانسانية ؟

الكائن : القدرة على التوافق والتعاطف والتوائم والحب ، دول النوع الأرقى اللى تطور من الانسان بتاعكم ، زى الانسان بتاعكم ما تطور من الحيوان ·

آدم : مش قادر أصدقك قوى · التطور مستمر صحيح بس داخلنا احنا · الانسان الأرقى هو احنا برضه ·

الكائن : مش ممكن يكون التطور داخلكم والا كانت القرود بقت الانسان · التطور معناه خلق نوع جديد خالص · وده اللى حصل فعلا ·

آدم : طب ما يبقى اتخلق فينا برضه · لأن احنا قادرين برضه على التوائم والحب ·

الكائن : مش صحيح · دا جنسكم مش قادر على حب نفسه حتى · ده هو الجنس الوحيد اللى تقريبا تلت أفراده بيقتلهم التلت التانى بينما التلت التالت قاعد يتفرج ومش مستنكر · يعنى فى كده أقل حتى من الحيوان · عمرك سمعت عن حمار قتل حمار ؟ واللا ديب تربص لديب وقتله مع سبق الترصد والاصرار ·

آدم : بس مع كده هو الجنس اللى عمر الأرض واكتشف قوانينها وسيطرة على كل شىء فيها ·

الكائن : بس برضه للأسف هو اللى عمل كده عشان يبتكر وسائل أذكى يحارب بيها بعضه ·

من هذا الحوار نستطيع القول بأن مفهوم « الجنس الثالث » عند يوسف ادريس يعد تطويرا لنظرية التطور ودفعة الحياة التى عبر عنها برنارد شو فى مسرحيته « الانسان والسوبرمان » · وقد يتشابه الحوار فى كل من المسرحيتين من ناحية المضمون ، وان كان برنارد شو يؤمن بأن الانسان الأعلى امتداد للانسان العادى الحالى ، فى حين يؤمن يوسف ادريس بأن هناك جنسا ثالثا مختلفا تماما فى عناصره عن الجنس البشرى الحالى · لكن الاختلاف

الحقيقى يكمن فى أن برنارد شو يهتم أساسا بالمضمون الفلسفى ويضع الحوار فى خدمته لدرجة أن الشخصيات تتحول فى كثير من الأحيان الى متحدثين بلسانه ، أما فى حالة يوسف ادريس فالصبغة السيريالية التعبيرية أخضعت المضمون الفلسفى لجماليات الحوار الدرامى · وهذا دليل على أن الفكر عند يوسف ادريس كان مجرد مادة خام قابلة للصياغة الفنية التى تعتمد على التشكيل الفنى والحوار الدرامى ورسم الشخصيات وتتابع المواقف وتوليد الأفكار منها ·

الفصل الثالث

معنى الوجـود

قد يظن القارىء من عنوان هذا الفصل أنه سيدور حـــول مبحث من مباحث الفلسفة التى تعالج معنى الوجود والذى يعد أهم المضامين الفلسفية منذ سقراط حتى سارتر ٠٠ ولكننا سنعالج هذه القضية من خـــلال مسرح يوسف ادريس فقط : أى أننا لن نلقى ضوءا عـلى يوسف ادريس كفيلســوف لأن هذا الجانب لا يهمنا كثيرا فى حد ذاته بقدر ما يهمنا أثره على مسرحه وفى خلقه لشخصياته ومتابعته للمواقف المختلفة ، لأن كل اهتمام هذه الدراسة منصب على يوسف ادريس الكاتب المسرحى الفنان سواء كانت مضــامينه فلسفية أو اجتماعية أو اقتصادية ٠٠ الخ ، لأن مهمة الناقد المسرحى يجب ألا تتعدى حدود المسرح والا شتت انتباه القارىء الى ميادين أخرى لا تمت الى المسرح بصلة من بعيد أو قريب ٠٠ وليس معنى هذا ان على النـاقد أن يقصر ثقافته على المسرح فقط بل عليه أن يهضم شتى أنواع المعرفة الانسانية عموما والفنية خصوصا ومنها الموسيقى والتصوير والنحت والباليه والفلســفة وتاريخ الفن ٠٠ الخ ٠ لكى يساعد القارىء على توسيع أبعاد فهمه للعمــل الفنى وزيادة استمتاعه به ٠٠ ومع هـــذا يجب أن تنحصر مهمته فى عملية التوسيع والا شتت انتباه القارىء بعيدا عن العمل الفنى ذاته : أى عليــه أن يستفيد من هذه الفنون وأشكالها الجمالية فى القاء الضــوء على مواطن الضعف والجمال فى العمل الفنى والسبب الذى أدى الى هذه العوامل ٠٠

وربما قال قائل : اذن ٠٠ اذا كنا سنحلل قضـــية معنى الوجود فى مسرح يوسف ادريس من وجهة النظر الفنية البحتة ، فهى ليست خاصـــة بيوسف ادريس فقط ولكنها موجودة عند معظم كتاب المسرح العالمى القــديم منه والمعاصر ٠٠ فكل الشخصيات عند هؤلاء الكتاب تبحث عن معنى لوجودها من خلال الأحداث والمواقف المختلفة ، ولكننا نقول انه عندما تصير قضــية معنى الوجود هى الشغل الشاغل للشخصيات وعندما تتحول الى الدافع الرئيسى المشكل لسلوكها وبالتالى للبناء العام للمسرحية ، ففى هذه الحـــالة تلعب دور العمود الفقرى الذى يربط مختلف عناصر المسرحية ، لأنها ليست مجرد خط جانبى فى خلفية المواقف ولكنها نغمة أساسية تقوم بدور اللحن القـائد لباقى التنويعات والمتتابعات وتلح من حين لآخر على كيان معظم الشخصيات وخاصة الرئيسية منها بحيث تسلك سلوكا معينا يحقق لها معنى وجودها ٠٠ ومن هنا نبعت أهمية هذه القضية التى سنحاول تحليلها بايجـــاز فى هــذا الفصــل ٠٠

فى مسرحية « ملك القطن » يتخذ معنى الوجـــود أو تحقيق الذات أشكالا متعددة تختلف من شخصـية الى أخـرى باختلاف التفكير والبيئة والثقافة ٠٠ فمثلا نجد نظيرة زوجة السنباطى صاحب الأرض ، تلك المـرأة الجاهلة التقليدية قد ركزت كل اهتمامها فى الحصول على « الكردان » ٠٠ وتظل تلح عليها من حين لآخر لدرجة انها تكاد تخنق زوجهـا وهى تقيس عليه الجلباب لعدم قدرته فى الوقت الراهـن على شراء الكردان لها ٠٠ وهى لا تخضع فى تفكيرها أى اعتبار آخر سوى الحصول على هذا الكردان ٠

وغالبا ما يتركز معنى الوجود عند الشخصيات الثانوية فى المظـاهر المادية التى يمكن الحصول عليهـا بسرعة واستعمال الحواس الخمس فى ادراك وجودها ٠٠ وغالبا ما تتميز هذه الشخصيات بضـيق الأفق وضحالة المعرفة وسطحية التفكير ٠٠ وكل الاختلاف بين هذه الأنماط يكمن فى الاختلاف الاقتصادى النابع من تنوع طبقات المجتمع وتعددها :

أى أن الاختلاف يوجد فى المظاهر المادية التى تحددها القوة الاقتصادية ولكن الدافع الى التفكير فى الحصول عليها هو فى جوهره واحد ٠٠ نجـد مثلا أم محمد زوجـة قمحاوى تقول له :

« والمصحف الشريف ان ما عرشت الدار السنة دى ٠ لانى سـايبهالك وماشية » ٠٠ فهى تريد تحقيق ذاتها من خلال العيش فى دار لها سقف متين يحميها حر الصيف وبرد الشتاء ٠٠ وهذا طلب معقول جدا وضرورى ولكن قمحاوى الأجير البائس لا يملك ما ينفذ به رغبتها ٠٠ ولو استطاع الحصول على المال الضرورى للبى نداءها فى الحال ، ولكن أم محمد لا تراعى ظروف زوجها وتهدده بالهجر اذا لم تتحقق ارادتها ٠٠

كذلك ابنه محمد الذى يحاول تحقيق وجوده فى الزواج من سـعاد ابنة السنباطى صاحب الأرض ، ولا يحاول مراعاة ظروف أبيه بل يضـع كل همه فى تلبية النداء الجنسى الذى يصرخ طالبا الحصـول على أنثى ٠٠ ولذلك ينتهز فرصة طلب أمه « بتعريش » الدار فيسارع بقوله :

محمد : (من داخل الكيس) وأنى يابا عاوز أتجوز ٠٠

بينما لا تضع سعاد ابنة السنباطى فى اعتبـارها مركز أبيها الطبقى فيما يختص بالشروط التى تشترطها فى زوج المستقبل ٠٠ فكل ما تطـلبه يتركز فى رجولة زوجها وفحولته بصرف النظر عن أى اعتبار آخر : أى أن تحقيق وجودها وتأكيد معناه يكمن فى الاشباع الجنسى ولا يتعدى حـدوده الى مناطق أخرى من مناطق اثبات الكيان :

سعاد : انى عايزه اللى ياخدنى يكون طول العرق اللى فى الصـالة وتخنه وسرح زيه ٠

محمد : وأنى ما انفعش

سعاد : انت طول المعرق ؟

محمد : انى طوله وطوله وأطول منه كمان ٠

سعاد : (تضحك) تبقى تنفع ٠

أما وجود أبيها السنباطى فيتركز فى كيفية الحصول على أكبر قدر ممكن من الأرباح التى يحاول استخلاصها من الاجراء الكادحين من أمثال قمحاوى ٠٠ وفى اللحظة التى يحس فيها بمقاومة من هؤلاء الأجراء ويدرك أن كيانه الذى يحاول المحافظة عليه والقائم على الاستغلال مهدد بالانهيار يلجأ أحيانا الى التمارض واستدرار العطف واحيانا اخرى الى التهديد والتحدى السافر ٠٠ كما يفعل مع قمحاوى فى الفقرة التالية :

السنباطى : (بشخط) ما هو انى عارف يومك المهبب ده مش ح يفوت كل سنة ترازى فيه المرازاة دى ٠ يا جدع حرام عليك ٠ انى عندى ضغط ٠ وكلمة زيادة وأموت ٠ أنت عاوز تموتنى ٠ انت عاوز تقتلنى ٠ يا قمحاوى يا أبو ابراهيم كل سنة ليك الدور ده ٠ أروح فين يا ناس من الرجل وآجى منين ٠ اسمع ٠ انى موش عاوز ولا كلمة ٠ أنى حا أقول لك على الحساب كله مرة واحدة وموش عايز ولا كلمة ٠

والصراع غالبا ما يتولد عند يوسف ادريس من محاولة تأكيد كل شخصية اوجودها فى مقابل وجود الأخرى ٠٠ وغالبا ما يتناقض معها بحكم المصالح المتعارضة والعلاقات المتناقضة ٠ ففى مقابل تأكيد السنباطى لكيانه نجد المحاولة المضادة التى يقوم بها الأجير قمحاوى حتى يستخلص حقه المهدر من بين براثن السنباطى المستغل ٠٠ ولا يجد قمحاوى طريقة أخرى لتحقيق وجوده الذى يقارب العدم سوى فى الحصول على أجره مقابل زرع القطن ورعايته طوال العام ٠٠ وهو لا يطلب أكثر من حقه ومع ذلك يحاول السنباطى حرمانه منه باستقطاع معظمه مقابل ما يدعيه من ايجار الذرة الصيفى ومحاضر الدودة وثمن جوالات السماد الكيماوى وثمن البذرة وايجار أنفار جنى القطن وثمن تقاوى الغلة وايجار جنى القطن ٠٠ الخ ٠ لحظتها يحس قمحاوى بالعدم يدك كيانه دكا ويحاول محو وجوده محوا فيظهر على وجهه الوجوم الشديد ويقول لابنه محمد الذى يقبع داخل كيس القطن :

قمحاوى : ما تدك يا واد الكيس كويس ٠ دك يا واد الحته الطرية دى خلينا نخلص ٠ دك يا واد ٠ دك يا واد يانى يا اللى عايز تتجوز ٠ دك ٠٠

سنباطى : انت موش سامع والا ايه يا قمحاوى ٠٠

قمحاوى : دك يا جحش بكعبك ٠

سنباطى : قمحاوى ·

قمحاوى : (ينظر اليه ولا يتكلم)

ويظل الصراع بين كيانى قمحاوى والسنباطى ·· ولكن الغلبة للأخير بحكم القوة الاقتصادية والخلفية الطبقية والوصفية الاجتماعية التى تسانده وتقف فى صفه ضد الكادحين من أمثال قمحاوى ·· وبذلك يفقد قمحاوى كل مقومات وجوده لأنه لا يستطيع الحصول على مجرد حقه فى الحيـــاة ·· ويبدو فى نظره أن قوانين الوجود راضية عن هذا الظلم الذى يطحن كيـانه ويلغى وجوده كانسان عليه واجبات وله حقوق ، لأن وجـــود أى شخص يتحقق من خلال حصوله على حقوقه وأدائــه لواجبــاته ·· فاذا انتفى وجود هذين الشطرين أو أحدهما انتفى بالتالى وجوده الانسانى ·· ولذلك يواجه قمحاوى بالحقيقة المرة التى تقول له أن عليه واجبات وليس له حقوق : أى اهدار وجوده ·· وهو بهذا الاهدار لا يستطيع الاستمرار فى الوجـــــود الحى ·· ولكنه كانسان يملك تلك الارادة الغريزية التى تدفعه الى تقبـــل الحياة على علاتها · ويحاول ايجاد منفذ آخر يحقق له وجـــوده ويعطيه معناه الذى يفتقده ·· وبالفعل تأتى الفرصة عندما تشتعل النار فى القطن ، فيهب لا نقاذه من الحريق ·· وعندما يحقق ما أراد يشعر أن المعنى قد عاد الى وجوده : أى أن انقاذ القطن من الحريق كان المعـادل المجسم لانقـــاذ وجوده من العدم وفقدان المعنى وضياع الدلالة ·· ويبدو أن الانسان عنـد يوسف ادريس مكلف بالبحث عن دلالة وجـــوده ومعنـــاه حتى يسـتطيع الاستمرار فى الحياة :

قمحاوى : (يخـرج من البيت وأولاده ومـراته يتبعـونه) حصـل خير يا سنباطى أفندى حصل خير · جات سليمة الحمد لله · انطفت خلاص · (الدخان ينقشع تدريجيا) آدى الحريقة يا سيدى · بسلامته ابنك كان مدارى فى المخزن بيشرب سيجارة · قامت الولعة شبكت فى القطن ·

الحاج : (يلكز قمحاوى فى جنبه ويقول بصوت منخفض) ما كنت تسيبه ينحـرق متحمس على ايه · انت نابك منـــه حاجة · ما كنت تسيبه ينحرق ·

قمحاوى : (بزعيق هائل) أسيبه ازاى يا حاج · أســـيبه ينحرق ازاى يا ناس لو كنت انت اللى زرعته ما كنتش تقـــول كده ·· ده عرقى · ده شقايا · دا حته منى · أسيبه ينحرق ازاى ··

وبهذا يحس قمحاوى أن عرقه لم يضع هباء بانقاذ القطن وبالتـــالى استطاع تحقيق وجوده واعادة المعنى الذى افتقـده فى صراعه الاقتصـادى والطبقى مع السنباطى ··

فى مسرحية « جمهورية فرحات » تبرز لنا وطأة الواقع الجاثم على كيان الصول فرحات من مجرد وصف الكاتب لجزئيات المنظر الخلفى الذى تدور أمامه أحداث المسرحية ·· يقول الكاتب :

« على يمين المكتب السلاحليك · وفيه بنادق مجنزرة · وخلفه لوحة عليها خوذات وسلاسل وجنازير وبلط · وعلى اليسار خزانة قديمة فوقها مروحة لا تستعمل · الجدران مطلية لمنتصفها باللون الاسود ·· والوقت حوالى التاسعة مساء والنور شاحب وضعيف والوجوه تبدو غلبانة وفيها قبح وبشاعة · حين يفتح الستار يكون أمام الضابط النوبتجى مجموعة متهمين يحجبونه عن الجمهور ولا يظهر وجهه الا حين يقفون صفا · الجو كله مزدحم بالرهبة والخوف والسلطة » ·

هذا هو الواقع المحيط بوجود الصول فرحات الذى أوشك على أن يحال الى المعاش ولم يستطع حتى الآن العثور على معنى لوجوده أو دلالة لحياته ·· ورغم هذا لم ييأس بعد لأنه مازال يحلم بجمهورية مثالية يستطيع كل فرد فيها أن يحقق وجوده بالأسلوب الذى يرتاح اليه وأن ينعم بمستوى عال من المعيشة يرفعه من مرتبة المطحونين الى المستوى الذى تكون فيه للحياة أسباب متعددة تجعله يتشبث بها ويحرص عليها ·· وفى اللحظات التى يجثم فيها الواقع على كاهله بكل ثقله يهرب منه فى السخرية بالجمهور المتردد على قسم الشرطة لعله يجد فى هذه السخرية نوعا من اعتزازه بنفسه واستعلائه على الآخرين وتأكيدا لذاته الضائعة مثل هؤلاء الضائعين المترددين عليه ، وكأنه باستعلائه هذا ينقذ نفسه من مشاركتهم نفس الضياع الذى يسود حياتهم ·· وبما أنه يحقق وجوده بهروبه من الواقع ، فلابد اذن أن يتعالى على المترددين عليه من الجمهور لأنهم يمثلون هذا الواقع الثقيل · ولنأخذ افتتاحية المسرحية مثالا على الحاجز الذى يحاول الصول فرحات وضعه بينه وبين الجمهور حتى لا يجرفه الواقع ويسحق كيانه :

فرحات : ما تنطق يا بجم ·· اسمك ايه ··

واحد : حلاوة ·· (ترتفع غمغمة الواقفين) ·

فرحات : بس ·· اخرس انت وهوه ·· اخرس يا حيوان ·· حلاوة ايه يا لوح اخرس انت ·· انطق انت ·· اسمك ايه ··

الواحد : حلاوة على حلاوة ·

فرحات : بس · ولا كلمة · بس ·· راجع على يا عبد التواب ·· اللى يسمع اسمه يرد كلمة واحدة موش عاوز ·· واللى يسمع اسمه يرد ·· أوقف صف انت وهو ·· صف يعنى صف ·· وجع لما يصفى عينك منك له · (المجموعة الواقفة تأخذ فى عمل صف غير متناسق وهنا يظهر وجه فرحات والكاب فى منتصف جبهته ·· ومعطفة مزرر لآخره · ملامحه قاسية مشدودة لا رحمة فيها) ·

فرحات : لكاعة موش عايز ٠٠ هى كلمة وحيـاة مين شـــدت رجلك انت وهوه ٠ (الواقفون يزومون) ٠

هكذا يباشر الصول فرحات سلطانه على الجمهور المتردد على قسم الشرطة وهو يحس بأن وجوده لن يتحقق الا من خـــلال العجرفة والصرامة والحزم بداع وبدون داع ٠٠ وربما كان هناك دافع آخر لهذا الســلوك ، وهو سأمه البالغ من وجوده الممل وحياته الرتيبة مما قضى على رحابة صـــدره وتقبله للآخرين فى يسر وسهولة ٠٠ أى أنه يحقق وجوده بهروبه منه ٠٠ فقد دفعه السأم والملل والضجر الى هذا السلوك الذى يجد فيه منفذا على حياة فيها ظل من الكبرياء والأنفة والعنجهية مما يمنح وجوده دلالة ما ٠٠ ويطفـو على سطح كلامه احساسه بأن هذا الجمهور لا يحترم سوى المناصب بصرف النظر عن الأشخاص الذين يشغلونها : أى أى قيمة وجـود الانسان تسـتمد من المنصب الذى يشغله وليس من كيانه كانسان يفكر ويحس ويعيش :

واحــد : والله لباعت تلغراف لرئيس الوزرا ٠

واحــد : انت فين يا نيابة ٠

فرحات : بقى يعنى يا ولاد منقرع انت وهو ٠٠ الواحد منكو عامل هنـا فرخ ٠٠ ولم يقف قدام المعاون والا المأمور يبقى زى الفرخة ٠٠ هو الذوق ما ينفعش فيكو ٠٠ ما تخرس يا واد انت وهو ٠٠ اللى يسمع اسمه يرد ٠٠ راجـع على يا عبد التواب ٠٠ محمد على نعجـة ٠٠

ومأساة فرحات أنه يحس بالزيف والكذب الذى يحيط بوجـوده فيفقده كل طعم ٠٠ فمظعم الشكاوى التى تقدم اليه مزيفة وأغلبية البـلاغات التى تصله كاذبة ٠٠ ولا يستطيع أن يلمس بيده شيئا أصيلا حقيقيا ٠٠ وهو لهذا يعامل الجمهور معاملة فظة لأنه العامل الأول الذى أحاط حيـــاته بالزيف ووجوده بالكذب ، واذا حـاول الوصـــول الى الحقيقة ، وقفت فى طريقه عقبات عديدة لا تحصى ٠٠ وعندما فشل فى العثور على الحقيقة لجأ الى أحـلام اليقظة يحقق فيها وجوده الذى فشل فى تحقيقه على أرض الواقع :

البت : (بمسكنة) أم سكينة والبت عيوشة وبنت أختها نبوية والـ ٠٠٠٠

فرحات : ما لهم ؟ ٠ ما لهم ؟ ٠

البت : (تبكى) اتلمـــوا على وضربونى فى بطنى ٠ آه يـا جنبى وأم سكينة ٠٠ عضتنى هنا فى كتفى ٠ وزغدتنى فى بطنى ٠٠ والبت عيوشة قلعتنى الحلق ٠

الصول : (مقهقها) شايف يا أستاذ ٠ شـــايف ٠ موش قلت لك ٠ كله وحياتك كدب كله نصب واحتيال ٠ موش بذمتك دى حيلتها الباى الأزرق ٠٠

وهو يصر على وجود الأستاذ محمد بجواره الذى يظن أنه ضيف على القسم حتى يحكى له عن همومه ، ويحس بصدى لمتاعبه عند شخص آخر ٠٠ لعل وجود هذا الصدى يؤكد له وجود من يحس بوجوده :

فرحات : (مقاطعا) والنبى أنا عارف انى عطلتك ٠ حاكم أنا باجى على الناس الذوق اللى زى حالاتك كده ٠

محمد : يا سيدى والله ما عطلتنى ٠٠ أصلى ٠٠

فرحات : والله عطلتك ٠ لكن معلهش ٠٠ آدى انت بتتسلى ٠٠ موش بذمتك أحسن من السيما ٠٠

ثم يبدأ فى سرد حلمه الأكبر له الذى يدور حول مهراجا هندى جاء لزيارة مصر ويصفه بأنه « راجل غنى قوى من الجماعة اللى عندهم فلوس قد الفقر اللى عندنا » ٠٠ ويحاول المنتظرون من الجمهور مقاطعة فرحات حتى يقضى لهم حاجاتهم فينهرهم فى حزم وقسوة لأنه يشعر أن الواقع الثقيل يضغط مرة أخرى ليلغى وجوده الذى يحاول تحقيقه فى الأحلام ٠ ويستأنف حكايته لمحمد فيقول أن هذا الرجل الفاحش فى ثرائه خرج ذات يوم من الفندق فسقطت منه ماسة ثمينة للغاية ، عثر عليها شاب فقير ومتعطل ونظرا لأمانته المطلقة أخذ الماسة وأعطاها لصاحبها الهندى ٠٠ فحاول الأخير مكافأته على أمانته باعطائه قدرا من الذهب ، ولكن الشاب رفض بيع ذمته فى مقابل الذهب مما أثار اعجاب الهندى ودهشته واكباره ٠٠ فعرض عليه أن يعمل مرشدا سياحيا طيلة اقامته بمصر ٠٠ وفعلا زار معه كل المناطق الأثرية وفى نهاية اقامته عرض عليه مبلغا من المال فرفض الشاب مرة ثانية ٠٠ زاد اكباره له ولم يجد بدا من العودة الى بلده دون مكافأته ٠٠ وهناك ألحت عليه فكرة رد جميله اليه ففكر فى شراء ورقة يا نصيب ٠٠ ولضمان المكسب اشترى مائة ورقة ٠٠ وجاء يوم السحب وربحت الورقة مليون جنيه ٠٠ اشترى بها سفينة ضخمة وحملها بكل النفائس من حرير وجواهر وعاج وريش نعام ثم أرسلها الى الأسكندرية باسم الشاب الفقير ومعها عقد البيع خالص على الاستلام ٠٠ استلم الشاب السفينة ٠٠ وتاجر فى حمولتها واشترى سفينة ثانية وثالثة ٠٠ وتضاعفت أرباحه بحيث اشترى كل السفن التى يمتلكها الأجانب ٠٠ ثم اشترى مصنعا للنسيج عمل به مليون عامل ، ومصنعا للزجاج ومضربا للأرز ومحلجا للقطن ومعملا لتكرير السكر والبترول ومصنعا للورق حتى امتلك مصانع مصر كلها ٠٠ ثم جمع المصانع كلها على مساحة عشرة آلاف فدان ٠٠ نصفها للمصانع والنصف الآخر لسكنى العمال حيث عاشوا فى بيوت نموذجية ٠٠ ولم يستغل عرق العمال وكدهم فكل الأرباح كانت عائدة اليهم ٠٠ وذهب العمال الى مصانعهم بملابس نظيفة مهندمة ٠٠ وبعد الظهر يلبسون الحلل الفاخرة والأحذية الجميلة حيث يذهبون الى المقاهى والحدائق الغناء ٠٠ وأصبحت حياتهم مرحا وضحكا لا ينتهى ٠٠ وفى الليل يذهبون الى السينما التى حفلت بها كل الشوارع ٠٠ ولا يقع بينهم أى نوع من الشجار أو المشاحنات ٠٠ ولذلك استراح جنود الشرطة وأصبح عملهم متعة رائعة ٠٠

ويستمر فرحات فى قصته الخيالية التى تتخللها مقاطعات الجمهور الذى يرده فى حزم وقسوة حتى يستمتع بالقصة التى يجد فيه راحة باله وتحقيق وجوده ·· ولكن اللمحة الساخرة التى يضيفها يوسف ادريس الى نهـــاية المسرحية تمحى كل محاولات فرحات لاثبات وجوده ، لأنه تبين أن الأستاذ محمد الذى استمع الى فرحات يحكى له حلمه الجميل ، قد جاء الى القسم متهما بدليل وجـــود الشرطى الذى يلازمه والذى لم يلحظه فرحات الا قرب نهـاية قصته لانهماكه الشـديد فيها ·· وبذلك تتغلب نغمة الواقع الثقيـل على نغمة الوجود المزيف الذى حـــاول فرحات أن يحققه لنفســـه ·· حتى أنه حرم من مجرد المعنى الذى يبحث عنه فى الخيال ·· ووجد نفسه مضطرا الى ممارسة الواقع الذى يلغى كل معنى لوجوده ·

فى مسرحية « اللحظة الحرجة » تختلف مفاهيم البحث عن معنى الوجود من شخصية الى أخرى ·· هذا الاختلاف يصـل الى حـــد التناقض الذى يتولد منه الصراع الذى تقوم عليه المسرحية ·· فالجيل الجديد الذى يمثله سعد يجد أن تحقيق وجوده يكمن فى الدفاع عن الوطن والزود عن حياضه ضد المعتدين على بور سعيد حتى لو أدى هذا الى القضاء على وجـــودد الفعــلى فى الحيـــاة ، لأنه لن يقضى على معنى وجـــوده بل سـيحوله الى حقيقــة خـالدة · وذلك راجـــع الى اعتزاز الجيـــل الجديد بنفســه وثقته فى مقدرته على القيام بالأشياء التى يعتقد أنها الصواب والتى تمنح كيانه دلالة ومغزى ·· ومن هنا كان ايمـــانه بالحياة الحـــرة الكريمة أو الاستشهاد فى سبيل الوطن ·· فمعنى الوجود عنده لا ينتمى الى مجرد ذلك النوع المادى الحيوانى والا فقد معناه أصلا ولكنه ذلك الوجود الذى يحمل فى طياته كل المعانى الانســـانية والدلالات التى ترفع الانســـان عن مرتبة الحيوان : أى وضـــع المثال الانسانى فـوق الواقع الحيوانى · والجيـــل الجديد ينظر الى الوجود نظرة كيف لا نظرة كم ، فالذى يهمنا هـــو كيف نعيش ولماذا وليس عدد الأعوام التى نقضـــيها على هذه الأرض حتى ولو كانت بدون معنى · ولذلك نسمع سعد يقول لأمه :

ســعد : اسمعى يا وليه · كتر الكلام مش ح يفيد · أنا ليه دمـــاغ بفكر بيها · واللى على كيفى ح أعمله · سامعه والا مانتش سامعة ؟

هنيــة : سامعة يا أخويا · ما تضربلك قلمين وتسكت · وعلى آخر الزمن بتقول لى يا وليه ·· (ثم بصوت عـــال فجأة) بس قـــول لى ، بس بتعملوا ايه فى التداريب دى ؟ · وبعـــدها ايه ؟ ·

ســعد : بعدها نحارب ··

هنيــة : وتيجى شايلينك البعيد على نقالة ·

ســعد : أهو يفضل لك مسعد ومحمد ··

هنا يتحد وجود الوطن مع وجود الشخصية وتتغير النظرة الأنانيـــة المحدودة الى تلك الشمولية التى تحول الوجود الانسانى كله الى وحـــدة شاملة متفاعلة ·· ولكن هنية ـ التى تمثل الجيل القديم ـ ترى أنها قد حققت معنى وجودها بتربيتها لأطفالها حتى شبوا عن الطوق وصاروا رجالا ونساء

يستطيعون انشاء بيوت وأسر مستقلة ، ويجب عليها أن تحافظ عليهم بقــدر امكانها لأنها بهذا تحافظ على معنى وجـــودها الذى استطاعت تحقيقه ٠٠ والا لو مات أحدهم لانتهى المعنى وضاعت الدلالة التى عاشت من أجلها ٠٠ ولا شك أن عنصر الأمومة وحب التملك وضيق الأفق الذى يتسبب فيه انعدام الثقافة ٠٠ كل هذه عناصر تحد من نظرة الأم الى بعيد وتجعلها ترى الجنون كل الجنون فى تصرفات ابنها الذى ركزت فيه كل الجهـــود حتى يصـــير مهندسا ناجحا ، لأنه بتصرفاته تلك يهددها بضياع معنى وجودها وهـــدف حياتها الماضية الذى عاشت من أجله ٠٠

ولا غرو أن تستميت الأم فى الدفاع عن معنى وجودها ، ولذلك لا يجب أن نتهمها بانعدام الوطنية لأن ثقافتها وجيلها وتربيتها تحتم عليها النظــر فى حدود كيانها كأم فقط وليست فى اطار وجودها كمواطنة تعيش فى وطن يمر بظروف عصيبة وحاسمة ٠٠ وهى لا تدرك أن لهذا الوطن حقا عليها حتى فى أولادها وأن وجودها لن يكتسب معنــاه الكريم الا من خلال الوجـــود الكريم للوطن كله ٠٠ ولذلك لا يمكن لامرأة مثل هنية أن تفهم شابا مثل سعد للتناقض الواضح بين العقليتين والثقافتين ، ولن يصلا الى نقطة التقـــاء للصراع القائم بينهما فيما يختص بمعنى الوجود :

سعد : (منفجرا) يا عالم علمتونا الجبن ٠ يا عالم خليتم الدنيا تركبنــا وتهز رجليها ٠ الأم فى بلاد بره بتشيل البندقية وتحارب ٠ أمهـات زى الاسود بيطلعوا رجاله ٠ وانتم هنا شاطرين تكسروا مقاديفنا ٠ طول عمركم عايشين فى ذل وعاوزين تذلونا معاكم ٠

وبذلك يتحول لفظ الوطنية المجرد الى معنى ملموس فى حياة الأفراد ، لأنه فى الدفاع عن الوطن يكمن الدفاع عن معنى الوجود ٠٠ ووجود الافراد ينبع من وجود الوطن نفسه ٠٠ ويستميت طرفا الصراع فى الدفاع عن معنى وجود كل منهما بكل الوسائل الممكنة والحيل المتــاحة من استعطاف وعنف واندفاع لأنه ليس مجـرد صراع بين أم وابن بحـكم اختلاف الجيـل ولكنــه صراع للدفاع عن الوجود ذاته ولذلك فهو بمثابة صدام الأقدار ٠٠

هنيـة : (مغيرة طريقتها) يا ابنى أنا أمك ٠٠

ســعد : أمى ما تهبطنيش ٠٠

هنيــة : انا خايفة عليك يا ابنى ٠ هو ده حرام كمان ٠ قلب الأم يا ابنى ٠

ســعد : هو ما فيش حد له أم الا أنا ٠ ما الدنيا كلها أمهات ٠٠

هنيــة : لو كنت أم ماكنتش تقــول كده ٠٠

ســعد : واو كل الأمهات قالوا لأولادهم كده ، مين يدافع عن بلدنا ٠

واذا كان سعد يملك المقدرة على اعطاء معنى لوجوده بحكم أنه شاب قادر على تنفيذ ما يريد فان أخته كوثر بحكم أنها فتاة فتعبر عن معنى وجودها

بثورتها المكبوتة على وضعها المهين لأنها لا تملك أية ارادة ذاتية لنفسها ·· وبالذات عندما تجد أخاها وابن جيلها يحقق ارادته ويفرضها على أمه :

هنية : ····· والنبى ما تسمعنى خبر وحش يا رب · ما أسألكش رد القضاء أسألك اللطف فيه ····· (لكوثر) اسمعى يا بت ·· انتى عارفه أبوكى ما يعرفش حاجة عن التداريب دى · والنبى ان بزيتى بكلمة له لأكون قاطعة لسـانك من سقف حلقك · ان سأل عليه قولى خرج · فين · ما أعرفش ·· ووصى اخواتك ·

كوثر : ان كان على أنا · أنا مالى · هو حر · يعمل اللى هو عاوزه · بس الواحدة لو بصت من الشباك تعلقوا لها المشنقة · الظلم ده كان ليه يا رب ·

وتنتهز كوثر هجوم الانجليز والفرنسيين على بور سعيد فتقوم بدورها فى الزود عن بلدها عن طريق حمل صفائح المياه لاطفاء الحرائق ومد الجنود بالذخيرة وهى بذلك تحقق وجـودها الذى طالما حرمت من تحقيقه فى ظـل النظرة التقليدية الى المرأة · ولذلك يجب ألا تنظر الى ثورة الأبنـاء تلك النظرة التقليدية التى تدمغهم بالعقوق والجحود ونكران الجميل ، لأن ثورتهم تلك ليست الا تعبيرا عن معنى وجودهم ·· ولكل انسـان الحق فى التعبير عن معنى وجوده ·· ربما أخطأ بعضهم التعبير الصحيح عن كيانه ولكن هذا لا يحرمه الحق فى التعبير عنه :

سـعد : (مقاطعا) بلا أبويا بلا عمى (أمه تحاول عبثا أن تغمز له وتفهمه أن أباه موجـود) أبويا ده كان زمـان ، دلوقتى أنا ابو نفسى · أنا مش عيل صغير · أنا راجـل · لازم تفهموا كده · ح درب وح أحارب زى ما أنا عايز · أنا حر فى نفسى · ودينى لا محـارب، واللى مش عاجبه يشرب من أوسع بحر ··

ومن الواضـح أن الخـوف يمـكن أن يتسـلل الى الجوانب المختـلفة فى حيـاة الانسـان ويصـيبه بالتردد والتقاعس وتثبيط الهمة ، ولكنـه لا يستطيع التسلل الى معنى الوجـود الذى يحارب الانسـان من أجله والا ضاعت حياته كلها هباء ·· ولذلك نجد الأم تدافع بشجاعة عن موقفهـا كأم وكوثر تثور ضد وضعها المهين وسـعد يرفض الاعتراف ببنوته لوالديه اذا كانا السبب فى افساد معنى وجوده أو ضياعه ، لأن معنى الوجود يكمن فى العقيدة والايمان بهـدف لابد أن يتحقق حتى يكتسب الانسـان احترام الذات ·· ولذلك لا تحوم ظلال الخوف حول قضايا الانسان ووجـوده ·· نسمع سامح صديق سعد يقول له :

سامح : مش فاكر الضهر واحنـا بناكل سندوتشـات من الكانتين وانت متحمس وبقك مليان طعمية وبتقـول : أنا مش ممكن أخاف · أنا الأقوى · هو جاى يسرق بلدى وأنا بدافع عنهـا · هو غريب وأنا فى أرضى ، هو بيحارب بماهية وأنا بحارب بايمان ، هـو اللى ح يخاف الأول ··

لأن الحياة تتطور باستمرار فلابد أن يختلف معنى الوجود ٠٠ فالجيل القديم يجد معنى وجوده فى الحرص على ما هو موجود فعلا أما الجيــل الجديد فيحاول تحقيق معنى وجوده فى ايجاد ما يجب وجوده بالفعل ٠٠ ولذلك يتميز الآبــاء بالتحفظ والحركة الهادئة المقيدة أما الأبنـــاء فيتميزون بالانطلاق ومحاولة التعبير بعيدا عن قيود التقاليد التى يحاول الآباء فرضها عليهم تحت ستار الأبوة أو الامومة ولذلك عندما يتكلم نصار الاب لا نجـد عند ابنه سعد أذنا مصغية :

ســعد : خلصت يا بابا ٠٠

نصار : يعنى ايه خلصت ؟ ٠ هو أنا بتكلم علشان انت ترد على ؟ ٠ هــو احنا فى محكمة ؟ ٠ انا باتكلم كلام تسمعه وبس ٠

ســعد : مش ممكن اسمعه وبس ٠ مفيش حد ف الدنيا بيسمع وبس ٠ أنا مش شاكوش ولا دكر أرنب مربيينه ف البيت ٠ أنا بنى آدم ٠ أنا ابنك صحيح انما أنا انسان لى عقلى وتفكيرى ولسانى ولى كلامى اللى لازم تسمعه ٠

حتى كوثر الفتاة الوادعة تنتهز فرصـــة استماته الشعب فى الدفاع عن بور سعيد لكى تحقق معنى وجودها الذى تاقت اليه منـذ بدأت حياتها تتفتح وتدرك ما يدور حولها :

هنيــة : البت اللى ماكنتش بتمد ايدها لجنس شغلة فى البيت اقوم اتلفت ما التقيهاش وأســأل عليها يقولوا راحت تحــول ميه م الترعة للنــاس ٠٠

وبحكم سنة التطور ينتصر معنى الوجود الذى يحاول الجيل الجـديد تحقيقه بينما ينهار ذلك الذى حاول الجيل القديم مساندته والايمـــان به ٠٠ وبالذات عندما تفشل سياسة نصار القائمة على « اللى يلزم بيته يضـــمن حياته » على حد قوله ، بل أنه يذهب ضحية هذه السياسة الرجعية عنـدما يهاجم الجنود الانجليز بيته ويقتلونه رميا بالرصاص وهو يؤدى الصــلاة ٠ ولذلك تخفت النغمة التى تعبر عن معنى الوجود عند الجيل القديم بل وتتلاشى عندما تسيطر النغمة الجديدة وبالذات عندما نسمع نصار وهو يقول لابنــه سعد قبل أن يلفظ أنفاسه الأخيرة :

نصــار : يا خيه يابو السعود ٠ معلهش خلاص انا انتهيت ٠ انما تعرف دلوقتى بس نفسى الأيام ترجع تانى وأعيش تانى عيشة تانية غير اللى عشتها ٠ أعيش ما أخافش ٠ أعيش ما استحملش اهــانة واربيكم تانى ٠ اربيكم وأنا مش خايف عليكم ٠ على الطـــلاق بالتلاتة ان اللى يرضى يعيش ذليل حلال فيه الموت ٠

ويبدو أن المعنى الحقيقى لوجود الانسان لا يتكشف الا من خلال لحظة حرجة يرى فيهـــا ما عجز عن أن يراه طيلة حيـــاته ٠٠ وربما كلفته هذه اللحظة الحرجة حياته كلها لأن الحقيقة بكل ثقلها وكثافتها تتركز فى هذه اللحظة بحيث لا يستطيع كيان الانسان احتمالها ٠٠ ولأن نصار ظل هاربا طوال حياته من معنى وجـوده الحقيقى فانه فوجىء بالحقيقة تواجهــــة بكل رهبتها بحيث لم يستطع سوى الاعتراف بها ثم الانهيار تحت وطأتها ٠٠

فى مسرحية « الفرافير » تمتد قضية معنى الوجود على مساحة شاسعة تغطى تاريخ البشرية من بدايتهـــا حتى نهـايتها ٠٠ وترتبط بكل النظـــم الاجتمـــاعية والمذاهب الســـــياسية والاتجـــاهات الفكرية والتيـــارات الاقتصادية ٠٠ وأى منها يمكن أن يحقق وجود الانســـان الحقيقى ؟ ! وفى الفجوة التى تقع بين مركز السيد والفرفور أو بين الحاكم والمحكوم يتراوح معنى الوجود ويخضع لنظرية النسبية التى تحكم كل شىء من خلال علاقتــه بالموجودات الأخرى ٠ ولذلك تطرح قضية الوجود ومعناه من مختلف وجهات النظر وفى مختلف الأماكن والأزمـــان ٠٠ وهل يمكن للانســـــان أن يحقق وجوده من خلال مركزه كسيد أو كفرفور ؟ ٠ وما هى العـوامل التى تتحكم فى بلورة معنى وجـــوده ؟ ٠ والمسرحية لا تخلو من نغمة السخرية من كل شىء ٠٠ وتسرى هذه السخرية مع البحث عن معنى الوجود حتى تنتهى الى النظرة المتشائمة التى تقول لنا ان الوجود كمعنى مطلق لا يمكن تحقيقه لأنه يخضع لنظام أزلى سواء كان ذلك على سطح هـذه الأرض أو فى العـــالم الآخر ، لأن عالم ما بعد الحياة يحكمه قانون واحد هو الذى يحكم كل شىء ، من الذرة الى الأجرام السماوية : كل شىء يدور حول شىء آخر ولابد للفرفور والسيد أن يخضعا لهذا النظام الكونى ٠٠ فهذه سنة الوجود ٠٠ وهنا يبدأ الفرفور فى الدوران حـول الســيد لأن الكاتب يفترض وجـــود الجـاذبية المغناطيسية التى تجعل الأجرام الصغيرة تدور حول الكبيرة ٠٠ واذ بهـذا الذى يبحث عن معنى خاص لوجوده حتى بعد الموت لا يتمكن من ايجاده ٠٠ ويمضى الفرفور فى دورانه حول الســـيد برغم أنفه لأننا نســـمعه يصرخ محتجا ٠٠ يدور أولا بطيئا ثم تزداد سرعته باطراد حتى يصير دورانه حـــول السيد نظاما كنظام الأفلاك ٠٠

هكذا يتعذر تحقيق معنى الوجـــود طوال المسرحية ســواء فى مركز السيد أو فى مركز الفرفور لأن البشر مجـرد جزء من نظـــام كونى ضخم لا يحتمل منح فرصة الوجود المستقل لكل انسان : أى أن الوجود الخـــاص للانسان ليس له وجود فى الواقع ، ولا يوجد الا وجود كونى عام والأفراد ليسوا سوى جزئيات وذرات ضمن هذا الوجود العام ٠٠ وكل محـــاولات الانسان للبحث عن معنى لوجوده عبث لا طائل من ورائه ٠٠ حتى مجـــرد المحاولات النظرية المتمثلة فى الفلســفة والمنطق لا تحقق للانســـــان هذا الهدف ٠٠ واذا حاول الانسان الانتقـال من النظرية الى التطبيق ونجح فى ذلك وجد أن التطبيق ليس له معنى ولا يؤكد كيانه ٠٠ واذا غير أســـلوب

التطبيق أو نتيجته فوجيء بنفس اللا جدوى ·· وبذلك يصبح كل من الفكر والعمل دون هدف ·· لأن الهدف ليس فى يد الانسان ولكنــه فى يد ارادة كونية عليا تحكم نظام الوجود وتفرض نفسـها قسرا على جزئياته المتمثلة فى الأفراد ·· هذه الارادة تسخر من محاولات الانســان لتحقيق وجوده وتنظر اليه على أنه طفل يلهو سواء فى فكره أو فى عمله لأنه لن يغـير من القدر شيئا ·· وما سيكون سوف يكون ·· سواء قبل الانسان أم رفض :

فرفور : أبدا أنا كنت بدور لى على شغلة ·· وباقرأ عشان أشوف أحسن شغلة ايه وأحسن ليه والنتيجة ضيعت عمرى أقرا فى كلام دمه تقيل ·· قال ايه مأساة الانسان ·· والوجود والعدم ·· ولحظة الاختيار ·· والارادة الحـرة ·· والدفعـة الأولى · أنا مالى أنا ·· ومال ده كله ·· أنا عايز فلسفة تقول لى أشتغل ايه ·· أنا أنا يا فرفور ·· يا بنى آدم ·· ياللى بقرصه دلوقتى يحس ·· أشتغل ايه ؟ واشتغله ليـه ·· ؟ محدش قال لى كانت النتيجة انى اهه بشتغل فرفور ··

ولا يظن الانسان أن امتياز الطبقة الاجتمـاعية يزيد من احتمـالات وجوده ، لأن نظام الوجود لا ينظر الى هذه الفروق الطبقية حيث أنها من صنع الانسان ولا تمت لسنة الطبيعة فى شىء ·· وعلى هذا يتساوى فى نظر نظام الكون الانسان سواء كان سـيدا أو فرفورا ، لأن الاختلاف بينهما ليس اختلافا فى النوع أو الدرجة أو المقام ولكنه اختلاف وظيفى ينبع من نظـام الكون الذى يحتم دوران الخفيف حـول الثقيل : أى أن عنصر الكثـافة والمغناطيسية فى الكون هو الذى سمح بوجود السـيد والفرفور والا اختل الدوران المغناطيسى الذى لا يمكن تنفيذه على جسمين متساويين فى الكثافة والثقل ·· ولا شك أن الافتراض الذى يقدمه يوسف ادريس يعد افتراضـا نظريا بحتا لأنه يخلط بين نظام الكون ونظام المجتمع : أى أنه يفرض مقاييس خارجة عن المجتمع ولا تمت اليه بصلة ما من قريب أو بعيد ··

ومع هذا يجب ألا نحكم على يوسف أدريس كأحد الفلاسفة أو المناطقة ونحاول تركيز الضوء على الثغرات التى تهـدم نظريته من أساسها لأن ما يهمنا فى المسرحية هو المعالجة الدرامية للفكرة والى أى حـد استطاع أن يقنعنا بها فنيا من خلال العمل ذاته ؟ ! ولهذا يجب ألا نهتم كثيرا بالاقناع الفلسفى أو الاقتناع المنطقى لأنه خـارج عن نطـاق المسرحية وامكانيات شكلها ·· وللفنان الحق فى اختيار أفكاره مهما بلغت من الغرابة والشذوذ وعدم التماسك طالما أنها تكتسب الأصالة والاقنــاع والتماسك من بنيان العمل نفسه ، لأننـا لا نستطيع دراسـة الفكرة منفصـلة عن المسرحية والا قضينا على العمل الفنى بالانفصام والقتل · ومن هنـا كانت المواقف والأفكار الغريبة التى وردت فى مسرحيات شكسبير من أمثال الاشباح والعفاريت والساحرات والغيبيات والميتافيزيقيات مقنعة فنيا لأن حياة العمـل الفنى تنبع من داخله ولا تصدر عن الحياة العادية التى نحيـاها ·· والا حكمنا على غيبيات شكسبير بالتفاهة والسطحية والسذاجة والشعوذة لأنها تنتمى الى

عالم الخزعبلات الذى لا نؤمن به ولا ينتمى الى عالمنــــا الذى نراه منطقيا ومعقولا ومتماسكا بطريقة أو بأخرى ٠

ولذلك يجب أن ننظر الى تقسيم البشر الى سيد وفرفور على أنه نظام كونى طالما أن الشكل والحوار والمواقف والأحداث والشخصيات والعلاقات الحية بين هذه العناصر تؤكد افتراض هذه العلاقة :

السيد : أســيد عليك ٠

فرفور : تسيد على ؟ ودى شغله دى ٠٠ لا يا عم يفتح الله ٠٠ تسيد على دا ايه ٠٠ احنا فين ٠٠ والله ما اخبط فيها ولا خبطة ٠٠

السيد : ما هــــو دورك كده كده يا وله ٠٠ انت مش عـــارفه ؟ انت ح تستعبط ٠ انت مش عارف الرواية كده ؟

فرفور : الرواية يعنى أنا اشتغل كل حاجة وانت سيد بس ٠

السيد : استعبط بقى استعبط ٠٠

فرفور : وحد يعمل رواية بايخه بالشكل ده ؟ أوعى تكون اللى عاملها ٠

السيد : انت الظاهر ما ألفتش قبل كده ٠٠ يا مؤلف ٠٠ يا سيد مؤلف ٠٠ (يظهر المؤلف)

المؤلف : فيه ايه ؟ ٠٠ جرى ايه ؟ أوعى تكونوا خرجتوا ع النص ٠

السيد : ازاى ما تعجبوش ٠٠ هو ده شغله ؟ ماله هو ومال الكلام ده ٠ انت سيد يعنى سيد ٠٠ وانت فرفور ورجلك فوق رقبتك ٠٠ سامع والا لا ٠٠

فرفور : (يرفع رجليه فوق رقبته) سامع سامع ٠٠

المؤلف : وتانى مرة ح تزعجونى بالشــكل ده ٠٠ على بره على طول ٠٠ فاهم ٠٠

فرفور : بس لو ما كنتش خلقك ضيق ٠

المؤلف : اياك تنطق حرف من عندك ٠٠ اعمل حاضر ٠٠ اكلم حاضر ٠٠ روح حاضر ٠٠ تعالى حاضر ٠٠

من هذا المقتطف يتضح لنا أن يوسف ادريس قد استعمل الشكل الذى يمكن عن طريقه اقناع القارىء أو المتفرج فنيـــا بفكرته ٠٠ فالمفروض أن الشخصيات فى أية مسرحية لا يمكن أن تخرج عن النطاق الذى يرســـمه لها الكاتب : أى أنها لا يمكن أن تحقق وجودها بمفردها ولذاتها لأنها مجرد وسيلة فى يد المؤلف أو مجــرد عنصر من عناصر التــأليف أو التكوين أو الخلق ٠٠ ونفس النظام ينطبق على الانسان الذى لا يخرج دوره فى الحياة عن دور الشخصية فى المسرحية ٠٠ وبذلك يلعب النظام الكونى دور المؤلف،

الذى لا يحتمل خـــروج الشخصية عن دورها بل يأمرها بتنفيذ ما تؤمر به بالحرف الواحد والا طردت خارج المسرح : أى أن الانسان الذى يحاول اثبات كيانه وتأكيد معنى وجوده خارج النظام الكونى محكوم عليه بالفناء ٠٠ مما يذكرنا بنظرية برنارد شو فى « دفعة الحياة » التى تقول ان الانسان لم يكن هدفا فى حد ذاته بل كان مجرد وسيلة الى هدف آخر هو خلق السوبرمان ٠ واذا فشل الانسان فى تنفيذ مخططات « دفعة الحياة » لتطوير أشكال الخلق نحو الأحسن والأفضل ٠٠ فسوف تقضى عليه هذه الدفعة بالفنـــاء والموت وسنجرب أشكالا حية أخرى لعلها تصـــل عن طريقها الى هدفها المرســـوم لتحقيق الكمال المطلق والوجود المثالى فى شخص السوبر مان أو الانسان الأعلى ٠٠

ولكن يوسف ادريس يختلف اختلافا بينا مع برنارد شو فى تفـــاؤله الذى يؤكد خلق السوبرمان حلم البشرية الأوحـــد وأملها المرتقب ٠٠ أما يوسف ادريس فيجنح الى التشاؤم الذى يزين له أن الانسان لن يحقق شيئا لأنه مجرد أداة فى يد نظام أصم عاتى جبار لا يعترف بتحقيق أى وجـــود للانسان ٠٠ مهما كان هذا الوجود حقيرا وتافها ولا نقول مثاليا كمـا فى حالة برنارد شو ٠٠ وليس معنى كلامنا هذا أننا ندين تشاؤم يوسف ادريس ونفرض عليه التفاؤل المصطنع الساذج ، ولكننا نقوم بمجرد مقارنة تحليلية بين يوسف ادريس وبرنارد شو لأنهما عالجا نفس المضـــمون بأسلوب فنى مختلف ٠٠ ولا يوجد تفاؤل وتشاؤم فى الفن ولكن يوجد المقدرة على صب هذا أو ذاك فى تشـــكيل تعبيرى يستمد خصـــائصه من امكانات الفكرة أو الاحساس ، لأن الفن ليس الا عصارة الحياة وكثافتها المبلورة لكل ما تحمله من أحاسيس أو أفكار متناقضـــة ومتشـــعبة ، سواء كانت متفـــائلة أو متشائمة ٠٠ ولذلك نحن نقتنع فنيا بأن الانسان عبارة عن مجرد أداة وقتية فى يد النظام الكونى وليس له أن يحقق وجوده ، لأن وجوده فى حـــد ذاته لا يهم هذا النظام الأصم الذى بدأ منذ الأزل وسيظل حتى الابد دون مراعاة لكيان الانسان الذى يحاول اثبات وجوده عبثا :

فرفور : لا ٠٠ فى دى أعصلج للصبح واللى معاك اعمله ٠٠ تجيب لى مؤلف مخرج ما أقتلش أبدا ٠٠ يا نهار أسود ٠٠

صوت المؤلف : (من الخـــارج) انت بتتحدانى يا فرفور ٠٠ دانا انسف بك الأرض ٠٠ دا أنا أحرقك ٠٠ أنا ح ابعت لك الفتوات ٠٠

أى أن الانسان ليس له الحق فى الامتناع عن القيام بالأفعال الشريرة مثل القتل وازالة وجود انسان آخر من على وجه الأرض لأن هذا الوجـــود ليس مقدسا كما نتصور ، لأنه سينتهى بالطريقة التى يرغبها هذا النظـــام الكونى ٠٠ بصرف النظر عما اذا كانت الطريقة تتمشى مع المثل الانســـانية أو تتنافى معها ٠٠ فوجود الانسان نفسه قائم على القتل أو على ازالة وجود غيره من الناس ، بدليل أن القتل هو أول شىء قام به الانســـان منذ فجـــر

البشرية عندما قتل قابيل أخاه هابيل : أى أن وجود الانسان يحمل فى داخل جوهره ازالة نفسه والقضاء على كيانه :

فرفور : ٠٠٠٠ يعنى انت ما عنتش بتمد ايدك وتدفن حد ٠

السيد : البركة فى الاولاد باقول لك ٠٠

فرفور : هم ورثوا الصنعة برضه ٠٠

السيد : ورثوها ونبغوا فيها قوى قوى ٠٠

فرفور : نبغوا ازاى ٠٠

السيد : شوف أنا وانت كنا بنحتار فى دفن واحد ازاى ٠٠ هم الواحد منهم يا بنى باسم الله ما شاء الله كان يدفن له فى اليوم عشرة عشرين ألف ولا يتعبش ٠ عندك ابنى الاسكندر دا دفن لوحده ييجى ميت ألف ٠ تحتمس اللى كان أكبر منه شوية ده دفن لوحده عدد شعر رأسه ٠٠

ومما يدل على أن القتل أو الفناء أو العدم لا يتنافى مع الوجود ، أن الوجود استمر رغم مظاهر العدم المتمثلة فى الحروب والمذابح والأوبئة ثم الموت الطبيعى : أى أن الوجود والعدم وجهان لعملة واحدة هى الحياة ولا يملك الانسان الانتقال من حالة الى حالة الا طبقا لهذا النظام الكونى الصارم ٠٠ ولذلك تفشل ثورة الفرفور ضد حياته التى تنافس العدم والتى حكم بها هذا النظام الأصم عليه :

فرفور : بلا رواية بلا كلام فارغ ٠٠ رواية ايه دى اللى ماسكها لى زلة وكل ما اكلمك تقول لى الرواية الرواية ٠ ملعون أبو دى رواية ٠ الف سنة ميت ألف سنة وانت زاللنى بروايتك دى ٠ افحر يا فرفور ٠٠ اردم يا فرفور ٠ ابنى يا فرفور ٠٠ اعيا يا فرفور ٠ اتكسح يا فرفور ٠ اهرش لى ضهرى يا فرفور ٠ ملعون ابو الفرافير اللى بالشكل ده ٠٠

السيد : يا ولد احفظ ادبك عيب تقول كده قدامى ٠٠

فرفور : وملعون ابوك انت كمان ٠

السيد : طيب انا اخللى المؤلف ٠٠

فرفور : وملعون أبو المؤلف راخر ٠ ده مؤلف ايه اللى مألف كل حاجة ضدى ٠ هو انا كنت قتلت أبوه ، والله اجوزت أمه ٠٠ ده ولا كأنه صاحب بيت وأنا ساكن عنده ٠ رواية ايه يا عم ومؤلف ايه لا لا لا ٠ بالثلث والرقعة لا ٠٠ والانجليزى والطليانى نو وبالصعيدى لع ٠٠

ويتحول الفرفور فعلا الى سيد ظنا منه أنه بهذا يحقق وجـــوده الذى طالما افتقده ·· ولكنه يظل يدور فى فلكه الذى حكم عليه به لأنه كما سبق أن قلنا ان الانسان سواء كان فرفورا أم سيدا لن يخـــرج عن كونه مجرد أداة فى يد نظام الكون لذى لا يلقى اعتبارا الى وجود الانسان ·· وهـذا يعترف به الفرفور نفسه عندما يتحول الى سيد ·· والسيد الى الفرفور :

السيد : الا قولي يا سيد · ولا يا سيد ·· انت سيد ليه ·

فرفور : سيد ليه · فيه حاجة اسمها ليه · أنا سيدك وخلاص · كل سيد لازم يكون له فرفور · وكل فرفور لازم يبقى له سيد والا الدنيـا تبوظ والكون يفسد وتحل الفوضى ··

وتتردد هذه النغمة على مستويات عدة فى المسرحية سواء على لسان السيد أو الفرفور أو المتفرج رقم ٢ عندما يقول :

المتفرج ٢ : ما هو علشان نعيش ، لازم نشتغل · وعلشان نشتغل لازم يبقى فيه ناس يشغلوا وناس يشتغلوا ··

وتدور أحداث المسرحية ويطرد الحوار وتتوالى المواقف حتى نصـل فى النهاية الى تجسيد درامى لنظام الكون الذى يجعل الأجرام الصغيرة تدور حول الكبيرة بفعل الجاذبية المغناطيسية المتأثرة بعنصرى الثقل والكثـافة وبذلك يفشل الانسان فى رحلته الأبدية فى العثور عن معنى لوجوده ، لأنه مجرد ذرة فى هذا الكون ·· ولا يمكن للذرة أن تفهم هذا الكون وبالتـالى لا يمكن أن تحقق وجودها لأنها لم تستطع تحقيق أولى درجاته الكامنـــة فى الفهم والوعى والادراك ، لأن الكل يستطيع ادراك الجزء ولكن الجـزء لن يصل الى هذا بحكم نواميس الطبيعة وقوانين الوجود ··

فى مسرحية « المهزلة الأرضية » تطرح قضية الوجود على أســاس النسبية التى تحكم نظرة الناس الى الحياة وتؤثر بالتـــالى فى سـلوكهم وعلاقاتهم الانسانية مع الآخرين ·· فبعض الناس ينظرون الى الوجود على أنه عبء يجب التخلص منه أو الأقل التفكير فى الخلاص منه ·· والبعض الآخر ينظر اليه على أساس أنه غنيمة يجب أن يحصل عليها كاملة غـــير منقوصة ·· وهناك فريق يعتبر الوجود متعة لا حدود لها ويحاول أن يجرف منها ما تيسر له ·· وفريق آخر يعتقد أن الوجود شىء لا وجود له ولا معنى لأنه عجز عن ادراك كنهه ولذلك قنع من الحياة بدور المتفرج الحائر والغبى فى آن واحد ·· وبين هؤلاء وأولئك يستحيل العثور على تعريف محدد لما هية الوجود أو ايجاد وسيلة فعالة لتحقيقه ·· اذ أن الوجـــود كشىء ملموس لا وجود له لأنه يختلف من انسان لآخر طبقا للنسبية التى تحكم العـلاقات الانسانية على مختلف المستويات ·· ومن هنا نتجت الحيرة والبلبلة والصراع الذى حكم الناس ، لأن كل فـــرد يريد تحقيق وجوده ولا يعـــرف الحيز المسموح له بهذا بحيث لا يتصارع وجوده مع وجـــود الآخرين ·· ولذلك

تحولت الحياة الى محيط عميق متلاطم من البشر ٠٠ فيه يأكل الكبير الصغير ويحكمه قانون البقاء للأقوى دون أى اعتبار للمثل الانسانية والمبـــادىء السامية التى جرى العرف على احترامها وتقديســـها ٠٠ اذ أن مثل هذه المثل والمبادىء لم تكن سوى واجهات خادعة لاخفـــاء حقيقة الصراع المرير الذى يحكم الحركة الانسانية ٠٠

والويل للانسان الذى يحاول فهم ما يجـــرى ٠٠ سيحاول وسيجهد عقله وتفكيره فى البحث عن معنى معقول لكل هذه الفوضى ٠٠ وبعد البحث الطويل والجهد المميت سيجد نفسه أكثر بعدا عن الحقيقة عما كان عليـــه فى بداية رحلته :

الدكتور : انما انت واعى بحالتك دى ؟ يعنى حاسس بعياك ؟ شـــايف نفســك ؟

محمد الثالث : ما هى المصيبة انى شايف نفسى ، المصيبة انى واعى ، المصيبة انى مفتح ، لو أغمض ، لو أنام ، لو اتخدر ٠ لو أعمى ٠ لو أتنيل ٠ وأعيش زى النـــاس ما هى عايشـــة ، لو أموت وأخلص ٠

الدكتور : هيه ٠٠ ومن امتى بقى وانت بالحالة دى ٠٠

محمد الثالث : من زمان قوى ٠

الدكتور : سنة ٠ ســنتين ٠

م ٠ الثالث: لا لا ٠٠ سنة ايه ٠٠ أنا بيتهيألى انى من ســاعة ما وعيت وأنا كده أنا مش فاكر نفسى أبــدا الا كده ٠ يمـكن من يوم ما اتولدت وأنا كده ٠٠

أى أن الانسان اذا حاول أن يفهم معنى الوجــود احال حيـــاته الى عذاب متصل لأن مظاهر الوجود تتعدد بعدد البشر أو أنها تختلف عن بعضها البعض اختلاف بصمات الأصابع ٠ ولذلك يتمنى محمد الثـــالث أن تتوقف الشمس يوما عن الشروق ، وأن تقف دورة الحياة ولو لمدة يوم واحـــد فقط لعله يعثر على معنى جـــديد للوجود غير ذلك المعنى القـــائم على الصراع والظلم ، والنابع من تلك الدورة الرتيبة الروتينية التى تفقد الأشياء معناها ودلالاتها وتحيلها الى نفس الذرات التابعة لنظـــام الكون والتى ســـبق أن شاهدناها فى « الفرافير » ٠٠ ونظرا لأن كل انسان يدور فى فلكه الذى كتب عليه ولا يدله فيه ، فربما تعارض هذا الفلك مع فلك انسان آخر ٠٠ عندئذ لا يملك الانسان أن يتفادى الاصطدام أو الاحتكاك على أحسن الفروض ٠٠ حتى اذا كان فى نيته تجنب هذا الصدام ، لأن ارادته لا قيمة لهـــا ، اذ أن انسان يوسف ادريس مسير طبقا لحتمية كونية أعلى منه وليس مخيرا طبقا لمشيئته الحرة ٠٠

ولذلك يتولد من الاحتكاك أو الصدام بين مقـــدرات البشر ووجودهم جرائم القتل والسرقة والكذب والاحتيـــال ٠٠ وبقية الجرائم المتعـــارف عليها ٠٠ وهو الصراع الذى قامت عليه المسرحية أساسا ٠٠ لأنه صراع نتج عن الاختلاف النسبى فى نظرة الشخصيات الى الطريقة التى يمكن بهـــا تحقيق وجودهم فى ظل هذا النظام الكونى الأصم الذى لا يغير ايقـــاعاته الرتيبة الرهيبة ٠٠ ولذلك فان أمنية محمد الثالث التى تتطلع الى تأجيل شروق الشمس ليوم واحد لا تخرج عن كونها محاولة طفولية لارجاع الزمن الى الوراء ٠٠ ونعلم جيدا أن هذا لن يحدث بحكم بعد الزمن الذى يسير فى اتجاه واحد والى الأمام ٠٠

هكذا يدور الزمن دورته الازلية لا يعبأ بما يدور فى خلد الانسان ٠٠ وتتحول القضية من تحقيق معنى الوجود الى مجرد محـــاولة الهروب من العدم المحيط بالانسان : أى أن الانسان قد فقد الأمل نهائيا فى تأكيد كيانه واثبات ذاته وتركزت مهمته الأولى والأخيرة فى الهروب أطول مدة ممكنة من العدم ٠٠ مما يذكرنا بأصداء العدم فى روايات فرانز كافكا وبطله الذى تحول الى صرصور ٠٠

م ٠ الثالث : بخاف إتقلب نمله ٠ كل أما أشـــوف نمل وابص له آلاقى شـــعرى وقف من الخوف ويتهيألى انى لو بصيت له كمـــان شوية ح اتقلب نملة ٠ تصور بقى المصيبة لما الواحد مخه ذه يطير واحســـاسه ينتهى وعواطفه تنمحى وما يبقاش فيه الا ايدين ورجلين ويبقى كل شـــغلته أنه يمشى ويفضـــل ماشى ماشى ، طول الصيف يخزن أكل للشتا وطول الشـــتا يفحر ويخزن أكل ويفحر ٠ ويخزن ويفحر ويخزن ويفحر ٠٠

ثم تتردد نفس الأصداء التى سمعناها من قبل فى « الفرافير » والتى تؤكد أن وجود الانســـان قائم على القتـــل أو العدم ٠٠ فبعض النـــاس لا يستطيع تحقيق وجوده الا باعدام وجود الأخرين بأية صورة من صـــور العدم ٠ مما يذكرنا أيضا برواية « الحوت الأبيض ـ موبى ديك » للروائى الأمريكى هيرمان ميلفيل الذى لم يجد بطله القبطان ايهاب وسيلة لتحقيق وجوده الا بالانتقام من الحوت الأبيض والقضاء عليه ٠٠ نفس الوضع نجده ينطبق على أم محمد الثالث وهى تذبح الدجاجة :

م ٠ الثالث : كان بيبان عليها السعادة بشكل ٠٠ يا ســـلام وهى مكتفة الفرخة الغلبانة ومحمد الأول ده ماسك لها راســـها وهى بتحز بالســـكينة على رقبتهـــا والدم بينفجر ويضرب فى الحيطان ويحصل السقف ويغرق ايديها وهدومها ٠٠ سعادة حقيقية لدرجة انها كل أما كانت تتضايق انشـــا الله يكون فى نص الليل تقوم على الســـطح تجيب فرخة ٠٠ وتدبحها وترجع المطبخ مبسوطة انبســـاط ولا اللى خـــد له اتنين وسكى ٠

هكذا يتحقق الوجود بالنسبة لبعض الناس من أمثال أم محمد الثالث ٠٠ وهى من الفريق الذى ينظر الى الوجود على أساس أنه غنيمة يجب أن يحصل عليها كاملة غير منقوصة ٠ أما بالنسبة لابنها محمد الثالث فقد فقد الوجود كل معنى له بحكم دورته الأزلية والتى يقدم لهـا الدليل العلمى الذى يؤكد أن لا شيئا يتغير فى دورة الأيام سوى الاسماء والعناوين ٠٠ أما الجوهر فثابت لا يتغير وهو أن اليوم السابق يشبه اللاحق تماما دون أى اختلاف أو تناقض وهذه الدورة الرتيبة تفقد الوجود كل معناه :

م ٠ الثالث : وأنا باجاوبك جد يا دكتور ٠٠ أنا رأيى كده ٠٠ الرأى العلمى حتى الأصل فى الزمن مش أنه مقياس للتغير ٠٠ البعد الرابع بتاع انشتاين ٠٠ طول ما مفيش تغير يبقى مفيش زمن ٠٠ فتقدر تقوللى سيادتك ايه اللى اتغير فى الدنيا من امبارح للنهاردة ؟ ٠

وبعد هذه التنويعات التى يقدمها محمد الثالث على قضية الوجود ومعناه ، يبدأ الصراع بين الاخوة الثلاث حول اثبات كل لوجوده ، ممثلين بذلك صراع البشر على نطاق الانسانية كلها ٠٠ ولكل الحق فى اثبات وجوده بالطريقة التى تناسبه والتى يحبها ولا مسئولية عليه اطلاقا لأنه لا توجد مسئولية على الانسان سواء كانت من جهة الحكم أو من حيث السلوك ، لأنه عالم ما وراء الاخلاق المتعارف عليها ٠ هناك حتمية رهيبة تتصرف فى سلوك البشر وتجعل منهم دمى تحركها كما تشاء ، وطالما أن حرية الاختيار قد انتفت فبالتالى تنتفى المسئولية وهو ما يتعارض مع الفلسفة الوجودية على طول الخط ٠٠ اذ أن معنى الوجود عند كيركجارد وسارتر يتأكد كل لحظة يمتلك فيها الانسان حرية الاختيار ومن هنا تنبع مسئولية الانسان عن وجوده ٠٠ أما الانسان عند يوسف ادريس فيسير تحت وطأة قوة رهيبة لا يملك تجاهها أى حول أو قوة ٠٠ وهنا ينتفى المعنى الحقيقى لوجوده : أى أنه لا يستطيع تحقيق وجوده الذاتى الا فى الحدود التى تسمح بها هذه القوة التى تمارس سلطتها على الأفراد بحكم العلاقات المعقدة والصراع المستمر بينهم ٠٠ فلكل دائرة محددة على وجه هذه الارض اذا قنع بها أحس أن الدنيا تدور وتتحرك وهو ثابت فى مكانه مثل الاموات ٠٠ ولكى يحقق وجوده لابد أن يوسع من حدود هذه الدائرة ٠٠ وتوسيع حدود هذه الدائرة معناه احتكاك حدودها بحدود دائرة أخرى يمثلها وجود شخص آخر ٠٠ أحيانا يتصالح شخصان أو أكثر على توسيع الحدود مع تجنب الاحتكاك أو الصراع أو الصدام ٠٠ وبما ان الدراما قائمة أساسا على الصراع فلابد أن تعالج خصائص هذا الصراع وتبلوره وتكثفه من خلال الشخصيات والأحداث والمواقف ٠٠ وخاصة اذا تولدت شرارة الصدام وأصبح وجود الشخصية يهدد وجود الأخرى ، وتعذر تجنبه بحكم المتناقضات الكامنة فى التكوين الاجتماعى والنفسى والوجود الفكرى والبيولوجى ٠٠ وهذا ما نجده فى « المهزلة الأرضية » عندما يدافع كل أخ من الاخوة الثلاثة عن معنى وجوده ٠٠٠ نجد محمد الثانى يتكلم عن الصراع مع أخيه الأكبر محمد

الأول وكيف ان تصرفات الاخير وسلوكه كانت تهدف دائما الى الغـاء معنى وجـــوده :

م ٠ الثانى : بقى له سنتين يا دكتور قاعد يتحايل عليه يبيع له ميراثه من أبوه ثلاث فدادين وتلت ٠ هم عشر فدادين كل واحد منا ناله تلاته وتلت ٠ ده بقى حلمه ونومه وصحيانه وأمله انه يبقى صـاحب العشر فدادين ٠ أنـا بيعنى نايبى وخـده لما كنت عيـان ٠ الاسم بيـع وشرا والحقيقة سرقة ونهب بشـلنات وحياتك وجنيهات ورباع جنيهـات ويقيد وأنا تايه بتعـالج بالكهرباء مش عـارف ولا دارى ٠ خفيت مـن هنا لقيته خد الأرض ومسجل وماليش عنده ولا مليم ٠ أدور على محمـد الثالث رفض يحايله يرفض يهدده ٠ يرفض بلغ عنه مرة ٠ أنه شيوعى وقبضوا عليه وقعد شهر وخرج أجر عليـه ناس فى البلد يقتلوه حط له مرة ديناميت فى المعمل عشان ينسفه واخيرا مالقاش فـايدة غير انـه يدخله مستشفى الأمراض العقلية ويعمـل وصى عليـه وشفط منه الأرض ٠ دا مجـرم يا دكتور اجرام ما شفتلوش مثيل ٠

بهذا الأسلوب يتحول توسيع دائرة الوجود الفردى الى صراع يحمل فى طياته كل أنواع الضغط والارهاب والخسة والنذالة والاجرام والطعـن فى الخلف ، ولكن لا يمكننا أن نتهم محمد الأول بكل هذا لأنه نابع من وجهـة نظر أخيه محمد الثانى ٠٠ وهى ليست موضوعية بل ذاتية شخصية بحتة ، لأن تحقيق الوجود يختلف من شخص الى آخر اختلاف الذات الانسانية نفسها ولذلك لا يمكن وضع كادر معين أو تقنين محدد أو معيار ثابت للكيفية التى يحقق بها الأفراد وجودهم ، مما يؤدى الى عدم امكان ايجاد حقيقة مطلقـة يستطيع كل فرد أن يدركها ويحقق وجوده على نمطها لأن الحقيقة الوحيـدة التى تطل علينا من هذه المسرحية هى أنه لا توجد حقيقة على الاطلاق ٠٠ ولذلك يحس البشر دائمـا بالضـياع مهما حققـوا من أهداف ، لأنهم كلما حاولوا الاقتراب من الوهم الذى يعتقدون أنه الحقيقة ، زادوا فى الابتعاد عنها ٠٠ واذا أصروا على الوصول ففى انتظارهم أحد شيئين : اما الجنون كما حدث للطبيب فى المسرحية أو المـوت كما يحـدث لكل الأفراد بعـد حياة طويلة أو قصـيرة ظنوا خـلالها أن بوسـعهم تحقيق وجودهم عن طـريق البحث عـن الحقيقـة التى تمثلهـا نـونو فى مسرحيتنا هـذه ، لأن أوجـه الحقيقـة تختلف باختـلاف الأفـراد كمـا اختلفت نونو وظهـرت باكثر من وجـه ومظهر حسبما يرى الشخص الذى يحاول الوصول اليها ٠٠ ولنستمع الآن الى محمد الأول وكيف حاول أو يحاول تاكيد معنى وجوده ٠٠ وسنلاحظ انه يتعـارض كلية مع معنى الوجود عند أخيه محمد الثانى :

م ٠ الأول : يابيه دول ابوهم مات وانا فى الحقوق فسبتها واشتغلت عشان أعلمهم ٠ حضرته اللى ضرب فى نار ده صرفت عليه ست سنين والثالث سبع سنين ٠

م ٠ الثانى : ويعنى انت كنت بتصرف علينـــا من جيبــك ٠ ما انت نهبت الفلوس اللى سابها أبونا وكنت بتاخد ايراد الأرض ٠

م ٠ الأول : الفلوس اللى سابها أبوكو انتو عارفين كويس مين اللى نهبها والأرض أرض ايــه وهبــاب ايه ٠٠ دول عشر فدادين عمى ايرادهم الصافى ١٨٠ جنيــه ٠ يعنى الواحد ما يحصلوش خمســة جنيه فى الشــهر ٠٠ انت كنت بتشرب سجاير بس بثــلاثة جنيه ٠ شوف بقى تلات سنين فى توجيهى وتلاته فى مدرسة البوليس يكلفوا كام ٠ والثالث ده من ثقافة لغــاية ما خد البكالوريوس مين اللى كان حارق دم قلبه عليه ٠ اسأله ان كنت أخرت لواحد فيهم طلب ٠

م ٠ الثالث : الحقيقة عمرك ما أخرت لنا طلب ولا الثانى عمره عاز حاجة وما جبتلوش ٠

ويدخل الطبيب فى دوامة لا نهاية لها ٠٠ كلما اقتنع بحديث أحد الأخوة وظن أنه الحقيقة بعينهــا يجــد أن حديث الأخ الآخر أشد اقناعا ٠٠ وتتقارع الحجة بالحجة والبرهان بالبرهان والدليل بالدليل ٠٠ وأخيرا يحاول الطبيب الوصول الى الحقيقة عن طريق امساك الخيط الأســاسى للصراع والممثل فى شخصية نونو ، واذ به يفاجىء أنها اختفت عند نهاية الفصل الأول وهنا يجن جنونه ويبدأ عقله فى الشرود ، لأنه اذا أصبح البحث عن حقيقة الوجود هــو شغل الانسان الشاغل وهمه الأكبر الأوحد لما تحمل عقله هذا العبء الباهظ ٠

ويشعر الطبيب أن عقله على وشك الضياع وبالتالى فانه مهدد بفقــد معنى وجوده لأن عقله هو الأداة الوحيدة لادراك هذا المعنى ٠٠ واذا ضــاع فلن يستطيع ادراك كينونته ولذلك يتشبث بكل الموجودات حوله لعلها تنقــذه من الضياع ، لأن البحث عن الحقيقة تحول الى ادمان عنده ولن ينقذه ســوى العثور عليها ٠٠ وبما أن الحقيقة المطلقة لا وجود لها بحــكم النسبية التى تحكم الكون فان مصيره لابد وأن يكون الجنون لأنه لا يوجــد له مهرب آخر من هذا الكابوس الفظيع الجاثم أمامه والذى لا يريد أن يتزحزح ويهدد وجــوده وكيانه وادراكه بكل عنف وقوة ٠٠ وهو لا يستطيع الامتنــاع عن التفكير فى هذا لأن الوهم الذى نطــلق عليــه الحقيقة يملك نوعا جذابا من المغناطيسية الكهربائية يجذب اليه كل من تسول له نفسه البحث عنه ٠٠ عندئذ لابــد أن يصعق فى نهاية الأمر سواء كان فى صورة جنون أو انتحار أو مــوت ٠٠٠ الخ ٠٠ أى أن فى تحقيق معنى الوجود يكمن الغاء هذا الوجود من أساسه ٠٠

ورغم أن الحتمية الجبرية التى تحكم وجود الأفراد تتنافى مــع منهــج الفلسفة الوجودية فان يوسف ادريس يقترب كثيرا من سارتر فى نظــريته التى تقول ان الجحيم هو الآخرون والتى أكدها دراميا فى مسرحية « جلسة سرية » أو « الأبواب الموصدة » ، لأن احتكاك وجود الفرد بوجود الآخرين هو الــذى يولد الصدام ويحيل الحياة الى جحيم فى بعض الأحيان ٠٠ ومأساة الانسان

انه يبحث دائما عن المعنى وعن الحقيقة وعن الوجود ، وطالما انه يشعر بأن بحثه سائر فى طريقه الذى لا ينتهى الى شىء فان شعوره بالرضى يسود حياته ولكن فى اللحظة التى يتكشف فيها له أن بحثه هذا قد دخل طريقا مسدودا وأنه مهدد بفقد معنى وجوده ، فانه يبدأ فى الرحيل عن دنيا العقلاء أو هذا العالم الذى تحكمه تلك القوانين الوضعية والعلاقات التقليدية والمعايير المألوفة والتقنينات المنطقية ذلك لأن توازن وجوده كانسان يختل من أساسه عندما تهب عليه عواصف من نوع جديد لم يألفه محاولة اقتلاع ما تبقى من جذره فى عالمنا هذا ·· ومن النادر فى مثل هذه الحالات أن يصمد للتيار ·· ويتضح لنا هذا من حديث الطبيب مع زوجته حنيفة التى أتت لزيارته فى مكتبه على غير العادة :

الدكتور : انا بكلم جد ·· تحلفيلى بأغلى يمين عندك · وشرف باباكى انك مانتى جايه لسبب محدد ··

حنيفة : وشرف بابايا مانا جاية لأى سبب خالص ··

الدكتور : (بزعيق) تبقى مش حنيفة مراتى ·· تبقى منهم ··

حنيفة : منهم مين يا حبيبى · اسم الله عليك ··

الدكتور : م اللى بيروحوا ويتغيروا ويجوا دول ·· ماللى ح يجننى انى مش عارف ان كانوا جننونى فعلا والّلا لسه حيجننونى ·

ومن خلال العلاقات المتشابكة بين أعضاء الأسرة والطبيب يحاول يوسف ادريس أن يجسد دراميا عالمنا هذا الذى يبحث عن المعنى منذ الأزل ويبدو أن فشله سيستمر فى العثور عليه حتى الأبد ·· يتضح هذا من تقديمه لنماذج مختلفة من المثقفين والحرفيين والرأسماليين والعسكريين من طبقات متنوعة وأجيال متعددة ، ولكن فكرة البحث عن معنى الوجود سيطرت سيطرة كاملة على يوسف ادريس مما أدى به الى اهمال الشكل الفنى والحوار الدرامى : هاتين الدعامتين الأساسيتين اللتين تقوم عليهما أية مسرحية ·· وكما فشل الطبيب فى العثور على معنى الوجود وحقيقته ، فشل يوسف ادريس فى العثور على الشكل المميز لعمله الفنى ، لأن البحث عن معنى الحقيقة من وجهة النظر الفلسفية شغله عن البحث عن معناها من وجهة النظر الفنية لدرجة أن الحوار فى بعض الأحيان كان يتحول الى تحليل علمى مسهب العلاقات التى تحكم كل من الأسرة والعالم ··

وكلما توغل الحوار فى تكشف الشخصيات ، جنح الى التسطيح والمباشرة والشرح المسهب الذى يوقف الأحداث ويجمدها ·· وليس من العيب أن يعالج الكاتب فكرة فلسفية طالما أنها تخضع للحتميات الفنية والدرامية ، ولكنها فى حالة « المهزلة الأرضية » طفت الفكرة على كل المواقف وضغطت عليها حتى هبطت بها الى القاع ، مما جعل المواقف والأحداث تفشل فى

التعبير الفنى عنها من اثر الضغط الواقع عليها والذى ارغمها على ان تتوارى فى الخلفية ·· ولذلك لجأت الشخصيات الى التعبير المباشر عنها بصرف النظر عن مكونات هذه الشخصيات والحيز المرسوم لها داخل البناء الدرامى ··

انها المهزلة االرضية القائمة على الصراع الناتج عن فشل الانسان فى العثور على حل لمشكلة وجوده ·· والمأساة أنه لم يخلق الانسان الذى يستطيع تجنب خوض هذا الصراع لأن هناك غريزة ثابتة فى كيانه تلح عليه كل لحظة فى التقدم الى الأمام بغية العثور على معنى وجوده ، وفى تقدمه الى الأمام سيجد اخرين يتقدمون أيضا بل ويسعون سعيا حثيثا حتى يسبقونه ·· ويتحول السباق الى صراع والصراع الى صدام ، سواء كان على مستوى الأفراد أو الجماعات أو الامم او الحكومات أو الشعوب او الدول :

م · الثالث : الحريقة بين الأرض الكبيرة والناس الصغار · بين الحاكم والمحكوم والمحكومين والحكام · بين الظالمين لأنهم مظاليم · والخايفين من ناس خايفين · بين العلم والدجل · بين الحقيقة والكذب · الكذب عينى عينك وفى وشك وبالبنط العريض ويا ويلك لو قلت تلت التلاتة كام ·

صفر : برضه وحياتك انت ما فهمت ·

م · الثالث : المهزلة الأرضية · كنت عايز ابقى المتفرج الوحيد على المهزلة الأرضية بس اندمجت قوى · وولعت النار انا ماساتى ··

ونظرا لأن كل شخص يبحث عن الحقيقة فى فلكه الخاص وهى تملأ عليه كل وجدانه ووجوده فهو لا يهتم بالصدى الذى يحدثه دورانه فى أفلاك الآخرين ولذلك ينعدم التفاهم بين البشر وتتحول الحياة الى مسرح للعبث السافر لأن كل فرد لا يستطيع الخروج من القوقعة أو القشرة التى كونها ليحمى بها وجوده حتى لا يطحنه الآخرون ·· وهو ينظر دائما الى داخله مما يمنعه من رؤية الآخرين ·· ومن هنا ينتج صدام الأقدار لأن معنى الوجود قدر كتب على جميع البشر لكى يبحثوا عنه منذ الأزل والى الأبد ··

فى مسرحية « المخططين » يقدم يوسف ادريس تنويعات متعددة على معنى الوجود عند شخصياته · فالأخ الزعيم يحقق وجوده من خلال فرض نفسه على الآخرين والغاء وجودهم تماما · وعندما يدرك قبل نهاية المسرحية أن الغاء وجود الآخرين أدى بطبيعته الى الغاء وجوده هو شخصيا ، ذلك أن الوجود الانسانى وحدة لا تتجزأ ، فان الأوان يكون قد فات بالنسبة لاصلاح الخطأ التراجيدى الذى ارتكبه ·

وهناك شخصية تحقق وجودها من خلال النفاق والسلبية والانتهازية واقتناص الأمواج لركوبها مثل فركة كعب الذى على اتم استعداد ليكون ملكيا أكثر من الملك نفسه · لكنه فى غياب الملك يحفز الجماهير للتمرد والثورة ·

ففى غياب الأخ يقول : « أمال زعيم ازاى ، زعيم يعنى قبلنا ، قدامنا ، والله الزعامة كلام وبس ، زعيمى قبلى قدامى والله ايه يا جماعة ما تقولوا » ٠ وفى حضور الأخ يسلك كالآتى :

الأخ : (فجأة) تاخد سيجارة ٠

فركة كعب : انا دخت ٠٠ انا مستاهلش ده كله ٠

الأخ : مادام دخت بلاش بقى ٠

فركة كعب : وأنا دخت من كتر ما نفسى ٠

الأخ : يعنى تاخد ولا ما تخـدش ٠

فركة كعب : انت سعادتك مزاجك ايه ٠ تدينى ولا ماتدنيش ٠

الأخ : (بغضب) احنا بنلعب استغماية ٠ انطق ٠ عايز ولا مش عايز ٠

فركة كعب : الحقيقة ٠٠ الحقيقة ٠

الأخ : عايز (بغضب) ٠

فركة كعب : لا مش قصدى ٠

الأخ : (بغضب أكثر) مش عايز ٠

فركة كعب : مين قال كده ٠

الأخ : دا انت تفلق ٠ (ويرمى بالعقب على الأرض فيظل فركة كعب يرمقه بنهم شـديد متطـلعا الى الأخ عله يقرأ فى عينيه الاذن ، وحين يطول الوقت ويقصر العقب) ٠

فركة كعب : ما تنولنيش سعادتك شرف عمرى ما نلته ٠

الأخ : لا

فركة كعب : طب ما تكسبش ثواب لله ٠

الأخ : عايز ايـه

فركة كعب : عايز صـدرى يا فنـدم يتشرف بدخـان العقب بتاع سيجارة سعادتك ٠

ولكن عندما تطغى الموجة الفاشية على كل الناس ، كان فركة كعب من أوائل الذين ركبوها لطعن الأخ الزعيم نفسه لأنه حاول ارجاع الامـور الى وضعها الانسـانى الطبيعى ٠

أما رئيس مجلس الادارة فيحقق وجوده من خلال الفصل الكامل بين المظهـر والجوهر ، لذلك يمارس اليوجا لكى يتحكم تماما فى اخفاء حقيقـة

ما يعتمل داخله من افكار وأحاسيس ، أي أنه يعيش بشخصيتين منفصلتين تماما : شخصية لنفسه وأخرى للآخرين ، إنه نوع من انفصام الشخصية أو الشيزوفرانيا الواعية المقصودة بهدف تحقيق أغراض محددة ومعينة قد يستحيل تحقيقها فى حالة الالتحام العضوى بين المظهر والجوهر ٠ لذلك يقول رئيس مجلس الادارة لسكرتيره :

« لا يا غبى لأ ٠٠ اليوجا دى مش للامتحان ولا للناس التانية أبدا ٠٠ دى لك أنت ، تعلمك حاجات كثير جدا ٠ حاجات لا يمكن يدركها واحد زيك ٠ واحد مش مسيطر على نفسه ٠٠ انت بتغضب وبتزعل وبتتشتم وبتشتم لأنك لسه كائن بدائى غرايزه وعواطفه هى اللى بتسيطر عليه ٠ تتضايق تشتم فتتشتم فتضايق أكثر وهلم جرا ٠ أنا مش كده ٠ أنا لما اضايق اضحك ، اطق وأنا بابتسم ، أبقى سامع كلام الوزير نازل زى الطوب على نافوخى وأنا باحلق فى أعلى أبراج السعادة ٠ لولا اليوجا ٠ دى كان زمانى درجة تاسعة زيك » ٠

حتى اليوجا التى تعد من أشهر أنواع الرياضة للسمو الروحى والنفسى والفكرى ، تحولت الى وسيلة لخداع الآخرين ومن ثم فان نسب الاشياء تضيع تماما ، وتتحطم كل القيم التى اعتزت بها الانسانية على مر تاريخها لدرجة أن أبا العلاء المعرى خرج من قبره لكى ينافق رئيس مجلس الادارة ٠ انه يدعى أنه ما جاء مادحا لشخصه ، فما مدح فى حياته أميرا ولا ملكا انما جاءه كأمير لمؤسسة السعادة الكبرى ٠ فقد أرقته الأنباء التى بلغته عنها فى قبره وأفسدت عليه متعة الراحتين ، مما جعله لا يستطيع الموت قبل مدحها فأنشأ لها ابياتا ٠ وعندما يعتذر له رئيس مجلس الادارة لعدم وجود بند فى المؤسسة للشعر والشعراء كى يجزل له العطاء ، يبدى أبو العلاء المعرى قلقه الشديد بسبب انهار النقود التى تذهب هباء فى الصحف والمجلات التى يكتب فيها كلام أعجمى غث ٠ ان بيتا واحدا من قصيدة لأبى العلاء كفيل بأن يصنع فى لحظة ما تفعله إعلانات الصحف كلها فى عشرات السنين ٠ ويعبر أبو العلاء عن زهده التقليدى باكتفائه بالحصول من المؤسسة على مكافأة ثمن اعلان صغير على ربع صفحة داخلية فى احدى الجرائد ٠ ان تقشفه لا يجعله يتطلع مثلا الى ثمن صفحة باكملها أو ياللهول ثمن ملحق من عدة صفحات أو حتى اعلان فى المرناة التى يسمونها التليفزيون تتقصع به فتاة مذياعة ٠

أما الماظ فتشكل التنويعة الأنثوية على انتهازية فركة كعب ، ذلك ان الغاية تبرر الوسيلة عندها دائما بهدف تحقيق أغراضها ومكاسبها الشخصية ٠ بل ان خبرتها بثغرات الضعف الانسانى تساعدها على تضخيم الذات عند الآخرين لحين القضاء عليهم فى النهاية ٠ تقول لرئيس مجلس الادارة :

« طبعا بانقد ، معدتش قوة فى العالم تقدر تمنعنى ، بقى رئيس مجلس ادارة مؤسسة السعادة الكبرى اللى هدفها اسعاد كل البشر يدوله ٣٠٥ جنيه فى الشهر ، دا كمان فيه حاجة أخطر ٠٠ ازاى رئيس مجلس ادارة مؤسسة السعادة الكبرى بقى كل موظفين مكتبه مجرد سكرتير واحد مكحكح ٠ فين

هيئة مكتبك فين مدير مكتبك · فين سكرتارية مدير مكتبك ومدير مكتب مدير مكتبك ، فين سكرتيرك الصحفى وسكرتيرك المنزلى وسكرتيرتك والتايبست بتاعت سكرتيرتك » ·

ومأساة الوجود الانسانى للشخصيات فى « المخططين » لا تتمثل فى أن تكون أو لا تكون ، لكنها تتمثل فى كيف تكون ؟ ان القضية عند يوسف ادريس هى نوعية الوجود وليست فى كمه · فالناس الذين يعيشون تحت نير الكبت والارهاب والديكتاتورية دون محاولة منهم لتغيير أوضاعهم غير موجودين فى الواقع الانسانى ، وانما هم يقضون أياما وراء أيام بلا معنى أو هدف · فالوجود الانسانى ليس مادة فقط ، انه فكر وروح ونفس وعاطفة ووجدان · وبذلك يمكن أن يوجد الانسان حتى بعد رحيله عن هذا العالم وفناء وجوده الجسدى المادى · وكم من أناس رحلوا عنا منذ قرون بعيدة ومازالوا لهم وجود مؤثر فى حياتنا ، فى حين يعيش أناس آخرون فعلا فى الدنيا ولا يشعر بوجودهم أحد · فالوجود الانسانى ليس ذاتيا بقدر ما هو موضوعى عند الآخرين · أما الانتهازيون والمتسلقون والنفعيون والأنانيون وراكبو الموجة والآكلون على كل الموائد والمؤمنون بكل الأفكار والاتجاهات والزعامات والعصور ، فليس لهم وجود حقيقى ، ذلك أن أثرهم فى حياة البشر ينتهى بانتهاء وجودهم المادى ، هذا اذا كان لهم تأثير فى أثناء حياتهم ، وغالبا ما يكون تأثيرا سلبيا وضارا · وهذه كانت مأساة كل الشخصيات فى « المخططين » ·

أما فى مسرحية « الجنس الثالث » فان وجود الانسان فى هذا الكون يتحقق عندما ينصت الى صوت الحقيقة داخله بعيدا عن كل مؤثرات خارجية مفتعلة · ذلك أن الضغوط التى يمر بها الانسان فى حياته اليومية تطمس هذا الصوت وتشتت فكره وجهده وتجعله ريشة فى مهب الرياح ، وبين طيات الأمواج التى يفتعلها الآخرون · من هنا كان التفرد الذى يتميز به آدم بطل المسرحية ، فقد انطلق وراء الهاتف الصادر عن أعماقه بصرف النظر عن أية نتائج متوقعة أو غير متوقعة · ولقد بذل يوسف ادريس أقصى ما فى وسعه لكى يجسد هذه القيم المجردة على المستوى الدرامى · يقول آدم :

« أنا حاسس ان القاهرة مش بعيدة أقدر أرجعها ماشى · انما فى اى اتجاه أمشى · أى غلطة ممكن تودينى الصحراء الشرقية ·· يعنى الموت · الموت عطش · أعمل ايه · مش ممكن أفضل هنا · المرة دى لازم أتمرد · انا جاى لمغامرة ومخاطر مش جاى أتفرج ع الشمس وأنسجن فى الصحراء · الشمس نار · الأرض نار · ومن أول امبارح وأنا عطشان · (فجأة يمسك رأسه بيديه) · اثبت يا آدم · اعقل واثبت · وفر جهدك ·· حتى الكلام بطله ، ميت مرة يثبت لك ان مافيش فايدة م التمرد ما دام ينتهى بالخضوع · انت بتواجه قوى أكبر منك ومن علمك · اخضع · امتثل واخضع · خلى هدفك الانتظار · مش ممكن دى تكون نهاية الأشياء » ·

هذه المناجاة النفسية الزاخرة بالصراع النفسى تدل على أن آدم قد قرر البحث عن معنى وجوده فى هذا الكون بأى ثمن ٠ وان كان آدم يمثل الانسان فى رحلته الأزلية ، الأبدية ، الا أنه لا يمثل البشر التقليديين الذين لا يرون من الحياة أبعد من يومهم الراهن ٠ ولذلك فهو يمثل نوعا متفردا من البشر كان لهم دائما دور الريادة فى شتى مناحى التطور الانسانى ٠ انه ذلك النوع الذى يفهم الوجود على أنه حب الحياة وليس حب الذات ٠ فالحب هو سر الوجود الكونى كله ، وهذا ليس كلام الشعراء فحسب ، بل ان القوانين والنظريات العلمية تؤكد هذا المفهوم ٠ ولعل هذا هو السر فى اختيار يوسف ادريس بطله من فئة العلماء ٠ انه عالم لكن عاطفته جياشة وقلبه متفتح لحب الحياة كلها ، وذلك كله يتجسد فى الموقف بين شجرة التمرحنة وآدم :

تقوم التمرحنة آخذة مكان الديدبان وتأوى السنطة الى النوم مع بقية زميلاتها ثم يحل الصمت ٠ وكان الجميزة هى المايسترو ، تبدأ الشجرات خلفها يصدرن صوت تنفس ، غير بشرى ، عميق ، علامة النوم ٠ تقترب التمرحنة شيئا فشيئا من آدم الراقد يشخر ، وحين تجاوره تبدأ تسقط عليه زهورها ، يتململ ، ويعود للنوم ، ثم يتململ ، ثم يغمغم :

آدم : الله ! ٠٠ ريحه حلوة ٠٠ دى باين روح التمرحنة ٠

التمرحنة : يعنى عاجباك ٠

آدم : دا لو ميت شمها تصحيه ٠ (يلف يده حول جذعها) انتى تردى الروح ٠ اشكرك ازاى ؟

التمرحنة : بلاش تلمسنى أرجوك ٠

آدم : كتير على انى المسك ؟

التمرحنة : كتير على أنا ٠ مش ح اقدر استحمل ٠

آدم : الله ٠ انتى بتتكلمى كده كانك ٠٠ كانك ست ٠

التمرحنة : انا حاسة بك أكثر من ست ٠ شاعرة برجولتك أكثر من أى بنت بنوت ٠

آدم : دى آخر حاجة أتصورها ٠

التمرحنة : ليه ٠٠ هى الأنوثة اسم والا احساس !

آدم : بس انتى شجرة وانا راجل ٠ انتى نوع وانا نوع ٠

التمرحنة : وهو يحس النوع الا نوع تانى ، ولا يقدر الجمال الا جمال تانى ؟

آدم : يعنى انتى حاسة بيه ؟

التمرحنة : أنا كل ورقة فى قشعرت لما لمست جذعى · جدورى نفسها سابت منى · أنا متأكـدة انك لو حضنتنى شـوية كل النبات اللى فى ح ينقلب دم ولحم ·

آدم : ياريت · ياريتك تتقلبى كلك دم ولحم (يحتضنها) ·

التمرحنة : لا لا لا لا · أرجوك · أنا عايزاك قوى · أنا عايزاك بطريقة عمـر ما انثى عازت بيها ذكر · بس ابعـد عنى أرجوك ·

آدم : وابعـد ليه مادام عايزانى ؟

التمرحنة : لأن مش ضامنة نفسى ، ولو سبتها ح اضيع ، ح أنتهى ·

آدم : ياه ، دا انتى جدعك سخن خالص · نار · دا انتى بين ايـدى كانك بنت سبعتاشر ·

(يختل توازن شجرة التمرحنة وتبدأ تميل) ·

التمرحنة : أنا خـلاص ·· ضعت ·· مافيش فـايدة ·· احضنى بالقـوى بقى ، بكل رجولتك وقوتك احضنى ·

(يحضنها وتميل ويميل معها حتى يصلا الى الأرض) ·

التمرحنة : تعـرف تبوسنى ؟

آدم : فين ؟

التمرحنة : هنا ، فى الحتة اللى جذعى فيها بيتفرع فرعين ·

(آدم يقبلهـا) ·

ثم تتجسد وحدة الوجود بين الكائنات عندما تغيب رأس آدم بين أفـرع التمرحنة وأوراقها ، تقـول له فى لحظات من الشبق الكونى :

« تعالى خلينى أدوقك أنوثة عمرك ما دقتها ولا داقها بشر · الأنـوثة البكر ، الأنوثة أول ما بدأت الأنوثة · تعالى أعيشك فى الزمن النـادر اللى فكرت فيه الطبيعة لأول مرة انها لازم تبتدى تقسمنا لجنسين (تبدأ تلهث ويلهث هو الآخر) تعالى نوصل للحظة الفاصلة اللى خلقتك جنس وخلقتنى جنس · اللحظة اللى من روعتها انقسمنا اتنين ، تعـالى نرجع واحد ، تعالى نعيش لحظة الوحدة العظمى ، وحدة الانسان والنبات والحيوان والشعور واللاشعور والجمال والزمـان والمكان ، لحظة بـداية كل شىء نهاية كل شىء ، الوجـود الواحـد » ·

وينتقل آدم من مغامرته النباتية الى مغـامرته الحيوانية لأنه يدرك أن وجوده الحقيقى يكمن فى الجرى وراء المجهول وليس فى مجرد تقبل المعلوم · فاذا اقتصر الوجود الانسانى على العيش فى المعلوم فانه يفقد كل معنى لـه لأنه سيتجمد ويتحجر عند نقطة معينة · أما البحث عن المجهول فهو اثبـات عملى ومادى لارادة الانسان التى تغير حياته وتطور أشكالها ، والتى تؤكد له أنه مازال يملك القدرة على الاختيار برغم محدودية هذا الاختيار · ومن الجدير بالذكر أن يوسف ادريس لم يأت بجديد فى مفهوم العلاقة بين الارادة الانسانية والتطـور الطبيعى · فاننا نجد تنويعاتها عنـد لامارك وبيرجسون ونيتشـه وداروين ، بل ان برنارد شو وصامويل باتلر قد جسداها دراميا فى كثير من

المسرحيات والروايات بحكم انها كانت التنويعة الفلسفية والفكرية السائدة في أواخر القرن الماضي وأوائل الحالي · ولا شك ان الفيلسوف الالماني شوبنهاور كان له فضل الريادة في هذا المجال عندما كتب كتابه الشهير « العالم كارادة وتخيل » ، ذلك أن ما كتب بعد ذلك حول ارادة التطور كان بمثابة تنويعات افتراضية على فكرة شوبنهاور · فأحيانا تسمى الوثبة العليا ، وأحيانا أخرى تسمى دفعة الحياة أو السوبرمان أو النشوء والارتقاء ··· الخ لكن الفكرة في جوهرها واحدة ·

وعندما نقول أن يوسف ادريس لم يأت بجديد في هذا المجال ، فذلك لأنه افتقر تماما الى الصبغة المحلية التى توضح أن هناك تنويعة جديدة على النغمة الرئيسية · فلو ترجمت مسرحية « الجنس الثالث » دون ذكر جنسية مؤلفها فلن يعرف أحد أنه مصرى أو عربى · وهذا على النقيض تماما من النظرية التى نادى بها يوسف ادريس فى مسرحية « الفرافير » وأكد فيها على ضرورة البحث عن المسرح المصرى الأصيل سواء على مستوى المضمون أو الشكل · ففى هذه المسرحية ينتمى المضمون الى فلسفة التطور والارتقاء التى تعد فلسفة عالمية ليست لها جذور فى الفكر المصرى أو العربى · أما الشكل فيستمد جمالياته من مذاهب المسرح العالمى من تعبيرية وسيريالية وتجريدية ورمزية وعبثية ·

ولا نلوم يوسف ادريس على ذلك ، لأنه ليس من المفروض على الفنان أن يفرض أية نظرية ـ حتى لو كانت نظريته الأثيرة ـ على أعماله الفنية ، لأن ذلك من شأنه أن يحيل النظرية الى قالب موحد تصب فيه المضامين الفكرية تباعا · والمعروف أن النظرية تأتى دائما فى أعقاب الريادة الفنية وليس العكس · لكن الذى نلوم يوسف ادريس عليه أن النزعة العالمية استغرقته تماما لدرجة انسته هويته المحلية والقومية · ومن ثم فانه لم ينطلق من ارض مصرية او عربية ثابتة لأنه ترك قياده للتجريد الفلسفى يفعل به ما يشاء · وهو ما فعله من قبل ـ الى حد كبير ـ فى مسرحية « المهزلة الأرضية » · وربما كان عذر يوسف ادريس فى هذا أن المضمون الكونى الفلسفى الذى تجسده المسرحية لا يمت للواقعية بصلة · لذلك تبدو أقوال العالم الذى قابله آدم منطقية جدا على المستوى الفنى وبعيدة تماما عن السفسطة الفكرية والجدل اللغوى وخاصة عندما يقول :

« مجتمعنا مجتمع حيوانات أذكيا جدا · المجتمع اللى عملوه قائم على أساس تانى · الحيوان وعى بذاته بس فأحب ذاته · الانسان وعى بكل شىء فكان لازم يحب كل شىء ابتداء من نفسه · بالقدرة على استقبال الحب واعطاؤه، مش بذكاؤه · قدر يعرف ويدرك أسرار الكون والطبيعة مباشرة مش عن طريق الذكاء انما عن طريق الاندماج · وقدر يوصل انه يبقى مركز وما يسترو الحب فى الكون زى الشمس ما هى مصدر النور » ·

هذه هى النغمة الرئيسية التى تدور حولها المسرحية كلها · الحب هو سر الوجود الحقيقى للانسان فى هذا الكون ، وهو الدافع وراء البحث عن كيان أرقى وأسمى ، وهو القنطرة التى يعبرها البشر بين الحقيقة والخيال

حتى يأتى اليوم الذى تتحول فيه الحقيقة والخيال الى وجهين لعملة واحدة هى : الوجود الانسانى كما يتمناه العقل البشرى · وعندما يعود آدم من رحلته الى نارة زميلته ومساعدته فى المعمل ، يبدو شخصا مختلفا تماما لأنه أدرك أن وجوده لن يتحقق الا بفك الطلاسم والألغاز التى مازالت تحيره منذ ان قام برحلته :

آدم : أنا معاكى أن اللى رجع واحد تانى ، بس مش واحد ضاع ، انما واحد يمكن لأول مرة لقى نفسه ·

نار : وهو الواحد بيلاقى نفسه عشان يعيش بيها والا بيلاقيها عشان يبطل يعيش ؟ انت حاليا مش عايش · انت بتؤدى الحياة زى ما تكون واجب مدرسى تقيل ، بتؤدى الأكل مش بتاكل ، بتؤدى البحث مش بتبحث ، حتى الكلام ، بتؤديه ·

آدم : جايز ·

نارة : طيب ليه !

آدم : يمكن لأن الأكل والعمل والكلام والحياة كانت أهم حاجة عندى ، دلوقتى اللى عايزه حقيقى لا هو الأكل ولا الشرب ولا البحث ، حاجة غير ده كله ·

نارة : والحاجة دى انت عارفها ؟

آدم : اللى يجنن انى عارفها ومش عارفها ، انها أهم من حياتى ووجودى . وفى نفس الوقت كل معلوماتى عنها انى عايزها ، ما عنتش عايز من الدنيا حاجة غيرها ·

نارة : دى ألغاز دى !

آدم : فعلا هى لغز !

وكانت مشكلة آدم قد تمثلت فى البحث عن هدف للارادة الانسانية فى الوجود ، فالمسألة ليست مجرد قوة ارادة · ان القضية هى ماذا يريد الانسان وليست كيف يريد ؟ فكثيرا ما يقبل الإنسان الوجود على علاته خوفا من أن يغامر به ويخسره ، لكن المحصلة النهائية أنه يخسره بالفعل · لذلك سار آدم فى طريق مختلف تماما عن هذا الطريق التقليدى ، وقام برحلته الكونية بحثا عن سر وجوده ، لكنه أدرك فى النهاية أن البحث عن وجوده لا يتأتى عن طريق البحث فى المظاهر الخارجية الكونية البعيدة ، بل يكمن فى أقرب الناس اليه ، بل وفى داخله هو · وعلى الانسان أن يبحث عن وجوده داخل وجوده ، عندئذ ستتكشف له ألغاز تبهر النفس والروح والجسد · ذلك أن الوجود موجود بنفس النسبة فى كل الوجود ، لذلك من الطبيعى أن يجد بطل المسرحية وجوده مع نارة أقرب الناس اليه والتى لم يكن يشعر بوجودها من قبل · ان وحدة الوجود تؤكد أن كل الجزئيات تحمل فى طياتها كل عناصر الكليات ، وعلى الانسان أن يبحث عن سر الكون فى داخله · تلك هى الحكمة التى يبحث عنها الانسان فى رحلته الأزلية الأبدية ·

مضمون الدراسة

	صفحة
منهج الدراسة	٥
الفصل الأول : الشكل الفني	١٥
الفصل الثاني : الحوار الدرامي	١١٧
الفصل الثالث : معنى الوجود	١٦٩

رقم الايداع بدار الكتب ٤٦٥٤ / ٨٠

الترقيم الدولى ٦ ـ ٧٨ ـ ٧٢١٧ ـ ٩٧٧

دار غريب للطباعة

١٢ شارع نوبار (لاظوغلى) القاهرة

تليفون : ٢٢٠٧٩